# *GRABADOS MAESTROS*

*LA HUELLA DE DURERO Y LUCAS VAN LEYDEN EN LA COLECCIÓN MARIANO MORET*





# ***GRABADOS MAESTROS***
# *LA HUELLA DE DURERO Y LUCAS VAN LEYDEN EN LA COLECCIÓN MARIANO MORET*

GRABADOS MAESTROS. LA HUELLA DE DURERO Y LUCAS VAN LEYDEN EN LA COLECCIÓN MARIANO MORET
**29 noviembre 2012 - 17 de febrer 2013**

Centro Cultural La Nau de la Universitat de València. Sala Estudi General.
Calle Universitat, 2. Valencia 46003. 963 864 377
www.uv.es/cultura
facebook.com/lanauuv
twitter.com/lanauuv

**Rector de la Universitat de València:** Esteban Morcillo Sánchez
**Vicerrector de Cultura e Igualdad:** Antonio Ariño Villarroya
**Vicepresidenta Ejecutiva FGUV:** Silvia Barona Vilar
**Proyecto:** Universitat de València
**Organización:** Vicerrectorado de Cultura e Igualdad
**Producción:** Fundación General de la Universitat de València
**Colabora:** Ayuntamiento de Valencia

**EXPOSICIÓN**
**Comisarios:** Nuria Blaya Estrada, Felipe Jerez Moliner
**Coordinación general:** Norberto Piqueras Sánchez
**Gestión técnica y préstamos:** Manuel Martínez Tórtola, Soledad Sánchez Puértolas
**Asistencia coordinación:** Raquel Moret Alfonso
**Comunicación:** Magdalena Ruiz Brox
**Diseño de exposición:** Pepe Beltrán Joli
**Restauración:** Mar Bensach Gala, Mónica Descals Hernández
**Seguros:** Mapfre
**Montaje:** Taller Creativo
**Difusión:** Antonio Esteve Blay
**Visitas guiadas:** Voluntaris Culturals de la Universitat de València, Pilar Pérez Pacheco
**Taller didáctico:** Fernando J. López Uhden, Ester Algarra Santacreu
**Mantenimiento:** Francisco Burguera, Álvaro David, Pedro Herraiz
**Asistencia en sala:** Med AGC Servivios, SL

**CATÁLOGO**
**Edita:** Universitat de València, Vicerrectorado de Cultura e Igualdad
**Coordinación edición:** Norberto Piqueras Sánchez, Nuria Blaya Estrada, Felipe Jerez Moliner
**Diseño y maquetación:** Ibán Ramón + Dídac Ballester
**Textos:** Nuria Blaya Estrada, Felipe Jerez Moliner, Mariano Moret Tevar
**Traducción y corrección:** Emili Sáez
**Imágenes**: Colección Mariano Moret Tevar, Biblioteca Histórica. Universitat de València (p. 36-37)
**Fotografía**: Eduardo Alapont Fernández, Arantxa Guerola Inza (p. 36-37)
**Realización e impresión:** LAIMPRENTA CG

ISBN: 978-84-370-9045-0
Depósito legal: V-3405-2012




VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Fundació General

VLC/CAMPUS



# Índice

*Esteban Morcillo Sánchez*
Rector de la Universitat de València

*Antonio Ariño Villaroya*
Vicerector de Cultura i Igualtat de la Universitat de València

La Universitat de València, a través de esta exposición, «Grabados maestros. La huella de Durero y Lucas van Leyden en la colección Mariano Moret», vuelve a apoyar la gran labor que desarrollan los coleccionistas privados, primero, en la conservación del patrimonio cultural y, segundo, en su puesta en valor ante la sociedad. En esta ocasión, reconoce y difunde la cuidada selección de estampas de los siglos XV, XVI y XVII compuesta y organizada por Mariano Moret. Una exposición que adentra al espectador en el mundo del grabado, un arte útil, influyente y peculiar, no siempre reconocido, que a lo largo del tiempo ha cumplido numerosas funciones. Desde sus inicios, permitió la transmisión de ideas, ciencia y conocimiento, de estilos y modas, fue un medio artístico y de propaganda, ilustró y ornamentó textos, propició la piedad íntima y la contemplación privada de asuntos diversos. El fruto resultante del proceso técnico del grabado son las estampas, piezas delicadas de tinta sobre papel, grandes o diminutas, algunas de las cuales tienen más de cinco siglos de historia, como la propia Universitat de València. Por su forma o contenido, han podido estar expuestas a peligros y a una fácil destruc-

ción. Desde que fueron producidas, este tipo de obras fueron objeto de un mercado, popular o selecto, y muchas de ellas acabaron formando colecciones privadas como la que hoy se expone.

Más allá de su calidad artística, creadas bajo el influjo de dos grandes maestros grabadores como Durero y Lucas van Leyden, estas estampas se convierten en fuentes de una época, en documentos históricos que permiten acercarse a un período convulso y a los temas dominantes y predilectos del momento.

Queremos agradecer el trabajo de todas las personas que han hecho posible este proyecto expositivo, en especial a los comisarios de la exposición, los profesores Felipe Jerez y Nuria Blaya. Para el catálogo han elaborado diversos estudios que nos sitúan en el contexto complejo al que pertenecen las obras, explican las técnicas seguidas para su obtención, presentan la huella influyente de los dos maestros en el grabado alemán y holandés e ilustran acerca de los asuntos bíblicos, mitológicos, alegóricos y cotidianos, llenos de virtudes, vicios y pasiones, que se representan.

La Universitat de València pretende mostrar, una vez más, su compromiso continuo con la historia, la cultura, el arte y el respaldo a quienes, como Mariano Moret, contribuyen con su esfuerzo personal a la preservación y cuidado de una porción significativa de nuestro pasado.

*"Mas Durero, aunque admirable también en otros aspectos, ¿qué será lo que no exprese en monocromía, esto es, con líneas negras? (...) ¿Y no es más prodigioso lograr sin el halago del color lo que Apeles lograra con su ayuda?" (Erasmo de Rotterdam,* De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*)*

01

# El contexto histórico cultural del grabado centroeuropeo del siglo XVI y su proyección en la colección Mariano Moret

*Felipe Jerez Moliner (Universitat de València) y Nuria Blaya Estrada (Florida Universitaria)*

La selecta colección de estampas de Mariano Moret permite comprobar claramente la influencia que ejercieron los maestros Durero y Lucas van Leyden en el arte del grabado centroeuropeo del siglo XVI, pero también acercarse a algunas de las importantes funciones que la estampa cumplió en Occidente durante ese periodo. A través de las obras expuestas puede admirarse la huella evidente de estos dos genios, tanto en los grabadores de su misma generación como en los de las inmediatamente posteriores.[1]

Como se verá, las posibles causas que contribuyeron a expandir dicha impronta son muchas y variadas, aunque puede ser suficiente mencionar sólo tres de ellas. La primera es de carácter puramente técnico, puesto que entre los rasgos esenciales del arte gráfico se encuentran su multiplicidad y fácil distribución. Un hecho que, sin duda, benefició la difusión y contemplación temprana de sus obras por numerosos territorios. La segunda, vinculada a esta, se encuentra en el protagonismo que el grabado ya había adquirido a comienzos del siglo XVI como apoyo visual del libro impreso, como sistema de respuesta eficaz y accesible a la piedad íntima y como medio escogido por gobernantes y poderosos para su propaganda, glorificación y disfrute. Este auge, que llevó consigo un creciente comercio de estampas tanto popular como elitista, provocó un respaldo decisivo a la profesión de grabador, puesto que contribuyó al aumento significativo de encargos, así como a la proliferación de artistas y talleres de grabado por distintas ciudades. La tercera causa es igualmente importante y se basa en la gran calidad y originalidad técnica, iconográfica, compositiva y, en general, artística de los grabados de ambos maestros, razón fundamental para ser objeto de imitación y admiración a lo largo del tiempo.

Las estampas de la colección Mariano Moret presentan una serie de aspectos comunes y están unidas por una línea argumental, dentro de un marco cronológico amplio pero bastante bien definido, entre finales del siglo XV y comienzos del XVII. La gran mayoría de las piezas que forman la colección fueron realizadas por grabadores que nacieron y trabajaron durante el siglo XVI desde diversas regiones del centro y norte de Europa. Históricamente, la época es especialmente significativa, con profundos cambios y conflictos políticos, religiosos y sociales, así como importantes descubrimientos técnicos, científicos y geográficos. Se culmina el paso de la Edad Media a la Edad Moderna, del poder feudal a las monarquías autoritarias y el Estado moderno. Es el periodo de expansión del movimiento humanista y del Renacimiento desde Italia al resto de Europa, incluidos los países del norte. Es el momento en el que se consolida y

extiende la «*devotio* moderna», sobre todo en ciudades holandesas y alemanas, heredera de los movimientos religiosos que desde finales de la Edad Media abogaban por una espiritualidad personal basada en el propio conocimiento y en el diálogo con Dios, tanto en comunidades laicas como monacales. Esta nueva forma de piedad interior se beneficia de la invención de la imprenta, del estudio de los textos fundamentales de la cristiandad, de la expansión de las ideas humanistas a través de Erasmo de Rotterdam y otros teólogos, así como de la creación de determinadas imágenes artísticas religiosas, muchas de ellas difundidas a través del grabado. Lógicamente, este cambio de devoción fue la raíz de las reformas protestantes que surgieron, con distintas variantes, durante la primera mitad del siglo XVI. La crisis de la Iglesia romana, con numerosas disputas y abusos como el de las indulgencias, terminaron por provocar la Reforma de Lutero, la posterior guerra de confesiones entre católicos, luteranos y calvinistas, la Contrarreforma y la división del Occidente cristiano.[2] En el arte centroeuropeo se efectúa una transición desigual del gótico tardío al Renacimiento, se expande el estilo manierista desde Italia hacia el norte de Europa, bajo el respaldo sensible y culto de diversos gobernantes, y comienzan a advertirse los primeros rasgos barrocos.



1. Unánimemente, ambos están considerados entre los mejores grabadores de toda la historia del arte gráfico. Sobre la historiografía del grabado se recomienda el trabajo dirigido por J. Blas Benito (1994), *Bibliografía del arte gráfico*, Madrid, Calcografía Nacional / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. También son muy útiles los recursos sobre arte gráfico disponibles en red, depositados bajo la dirección de Juan Carrete: https://sites.google.com/site/arteprocomun/home

2. Sobre el humanismo en Europa y la reforma luterana pueden consultarse, entre otros, J. Atkinson (1980), *Lutero y el nacimiento del protestantismo*, Madrid, Alianza; H. Lutz (1992), *Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Alianza; y F. Rico (1993), *El sueño del humanismo: de Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza.

Al margen de ese contexto general complejo y cambiante, las circunstancias personales de cada uno de los artistas y las colectivas, de su taller o de su ciudad, marcaron de algún modo sus creaciones. Junto a sus capacidades innatas, los artistas se vieron influidos por las ideas religiosas de su región, por las determinadas posibilidades económicas, los conocimientos técnicos, el acceso a talleres y centros de producción, los buenos contactos y el patronazgo, los gustos de la época o la llegada de ideas y novedades desde otros lugares. Como en otros periodos de la historia, los enfrentamientos políticos y territoriales o las luchas de religión afectaron a la producción artística y al desarrollo de los temas representados, que se irán modificando según etapas y regiones. Por eso, existe un fuerte contraste entre los acontecimientos de la primera y la segunda mitad del siglo XVI, y dentro de ellos, un protagonismo desigual entre las regiones «alemanas» del Imperio y los Países Bajos.

En los inicios del siglo XVI, la zona central europea perteneció íntegramente al Sacro Imperio Romano Germánico, que incluía el territorio de las actuales Alemania, Austria, República Checa, Suiza, Luxemburgo, Bélgica, Países Bajos, el oeste de Polonia, el este de Francia o el norte de Italia, a excepción de la República de Venecia. El Imperio era por tanto un cúmulo de estados federales heterogéneos en tamaño, gobierno, economía, cultura y hasta en idioma. Países de gran extensión, pequeños dominios de condes, caballeros y monasterios imperiales, principados seculares y eclesiásticos, cerca de setenta ciudades imperiales y trescientos feudos imperiales (incluidos los del norte de Italia como Milán, Módena, Padua y Génova) que dependían del emperador. En el Sacro Imperio, la llegada al poder no era hereditaria, sino que se efectuaba bajo elección entre candidatos. La dinastía de los Habsburgo, reforzada con sucesivas alianzas matrimoniales estratégicas, supo manejar sus influencias y contactos en las etapas fundamentales y, de ese modo, consiguió gobernar de forma continuada durante casi cuatro siglos.[3] Las etapas de mandato imperial de Maximiliano I, Carlos V, Felipe II, Fernando I, Maximiliano II y Rodolfo II, con todas sus vicisitudes, resultan complejas y ricas en

actividades políticas, comerciales y culturales, e influyeron, por supuesto, en el devenir del arte occidental y también del grabado.

En cuanto a los Países Bajos, durante el siglo XVI vivieron conflictos políticos, territoriales y religiosos particulares, que se acrecentaron en la segunda mitad de la centuria.[4] Las luchas de poder fueron de gran intensidad debido a la posición estratégica del territorio, militar, comercial y económicamente. Bajo el gobierno de la corona española, determinadas decisiones tomadas a mediados del siglo, como el incremento de impuestos para costear las guerras y el mantenimiento de privilegios, unido a la difusión del calvinismo por diversas regiones, provocaron un foco de resistencia que condujo a una fuerte rebelión contra la Iglesia católica y el gobierno español. Estas luchas acabarían por dividir política y religiosamente el territorio hacia 1580 y por enfrentar a las provincias católicas (Unión de Arras) y protestantes (Unión de Utrecht) en un conflicto bélico, con continuos asedios, saqueos y tomas de ciudades, que duró casi una centuria.



3. Sobre la dinastía de los Habsburgo y su imperio en Europa, véanse R. J. W. Evans (1989), *La monarquía de los Habsburgo (1550-1700)*, Barcelona, Labor; C. Brandi (1993), *Carlos V. Vida y fortuna de una personalidad y de un imperio mundial*, México, F.C.E.; J. Berenguer (1993), *El Imperio de los Habsburgo, 1273-1918*, Barcelona, Crítica; y P. S. Fichtner (2003), *The Habsburg Monarchy 1490-1848: Attributes of Empire*, Nueva York, Palgrave Macmillan. Sobre Felipe II se sugieren los libros de M. Fernández Álvarez (1998), *Felipe II y su tiempo*, Madrid, Espasa Calpe; y G. Parker (2010) *Felipe II: La biografía definitiva*, Barcelona, Editorial Planeta. Sobre Fernando I y Maximiliano II pueden consultarse sendos trabajos de P. S. Fichtner (1982), *Ferdinand I of Austria: the politics of dynasticism in the age of the Reformation*, Nueva York, Columbia University Press; y (2001), *Emperor Maximilian II*, New Haven, Yale University Press.

4. Sobre la historia de los Países Bajos durante el siglo XVI se pueden consultar los libros de J. Israel (1995), *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall. 1477-1806*, Oxford, Clarendon Press; J. A. Kossmann-Putto (1990), *Los Países Bajos: historia de los Países Bajos del norte y del sur*, Rekkem, Stichting Ons Erfdeel; y G. Parker (1989), *España y la rebelión de Flandes*, Madrid, Nerea.

En el siglo XVI, el grabado era una manifestación artística llena de contradicciones, rica en posibilidades y en limitaciones, única y múltiple, madura y joven al tiempo, original o reproductiva, magistral o imitativa, esencial o compleja, tosca o expresiva, grande o diminuta, popular o elitista. Calificativos aplicables a obras coetáneas, dependiendo de la intención, capacidad, virtud e ingenio de sus creadores. La historia, peculiaridad y evolución de los procedimientos y las variantes técnicas del grabado que se practicaban en Europa durante el periodo que transcurre entre 1480 y 1600, permiten comprender mejor el origen, desarrollo y proceso que culmina en las estampas de la colección Mariano Moret.

Durero y Lucas van Leyden, aunque con una diferencia de edad considerable, fueron contemporáneos. Nacieron y vivieron en ciudades distantes geográfica y culturalmente, pero sometidas a relaciones políticas, intercambios comerciales e influjos recíprocos dentro de los límites geográficos del extenso y heterogéneo Sacro Imperio Romano Germánico. Ambos artistas representaron temas similares con las mismas técnicas, pero desarrollaron un estilo personal y diferenciado, en el que lo autóctono, germánico y holandés respectivamente, se baña de un gusto y atracción común por rasgos propios del humanismo y el Renacimiento italiano. En 1521, su admiración mutua y otros intereses de tipo comercial y político propiciaron su encuentro personal en la cosmopolita ciudad de Amberes, donde incluso se produjo un intercambio de su obra estampada, tal y como relató en su diario el propio Durero.[5]

Alberto Durero (1471-1528) fue un artista genial y un excelente grabador que ejerció una dominante influencia en el arte gráfico coetáneo e inmediatamente posterior. Buena parte de las estampas de la colección Mariano Moret fueron realizadas por artistas alemanes del siglo XVI que trataron de aplicar en sus obras algunas de las aportaciones innovadoras del maestro e incluso copiarle: Hans Sebald Beham, Georg Pencz, el Maestro IB, Jacob Binck, Albrecht Altdorfer, Daniel y Lamprecht Hopfer, Heinrich Aldegrever o Virgil Solis. La historiografía suele agruparles en torno a distintos centros de producción, escuelas, regiones o ciudades

destacadas, como Núremberg, la ciudad natal de Durero y de la que proceden la mayoría de los llamados «pequeños maestros alemanes», la escuela del Danubio, Sajonia o Augsburgo.

Por su parte, Lucas van Leyden (1489/1494-1533) fue un artista precoz y de vida corta, en cuyos buriles se aprecian perfectamente la influencia del arte alto renacentista y su genialidad a la hora de plasmar compositiva y técnicamente los temas de una manera original. La movilidad de la estampa le permitió aprender a distancia de Durero y Raimondi, entre otros, pero también influir en ellos. Hacia 1520, en la feria de Fráncfort sus obras ya competían en ventas con las del maestro alemán. No tuvo hijos ni discípulos directos que aprendieran su oficio. La popularidad y el éxito de sus grabados perduraron gracias a la labor del pintor y marchante Marteen Peeters de Amberes, quien compró sus matrices, las reeditó e incluso retocó entre 1540 y 1565. Junto a un número considerable de estampas de Lucas van Leyden, en la colección Mariano Moret puede comprobarse su influjo en el grabado holandés y flamenco a través de las obras de artistas que le imitaron, como Jan Muller y Jan Saenredam, o las de su admirador y también genio del buril Hendrick Goltzius.

Las imágenes reflejadas en las estampas se convierten además en un valioso testimonio a la hora de indagar en aspectos relacionados con el pensamiento, las creencias y los gustos de la época. Por la colección des-



5. En dicho encuentro, el alemán hizo un excelente retrato a punta de plata del holandés, hoy conservado en el Museo de Bellas Artes de Lille (244 x 171 mm). Por entonces, Durero ya era conocedor del éxito y la competencia en ventas de sus estampas en las ferias de importantes ciudades comerciales del Imperio o en la propia Italia. E. Panofsky (1995), *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, p. 226 (ed. original, 1955).

filan personajes extraídos de la Biblia, de la mitología, de la historia antigua y de la cultura popular, y en sus historias, llenas de mensajes explícitos u ocultos, asoma parte de la historia de esta centuria, tan rica como compleja. Algunas de las estampas de temática religiosa nos acercan a esa nueva forma de vivir y representar el hecho religioso, fruto de la Reforma y de la difusión de las doctrinas protestantes, que se traducirá en nuevos temas y nuevas lecturas de lo sagrado. El humanismo, el renacer de los temas clásicos, de la historia antigua y sobre todo de la mitología, contribuyen a la aparición y reaparición de asuntos y personajes que ahora adquieren un nuevo significado. Pero no hay que olvidar que las historias de los dioses, e incluso algunos episodios de la historia sagrada, son también utilizados con otros fines que a veces pueden ir más allá de lo artístico. En ocasiones son el pretexto para elaborar escenas o composiciones situadas en amplios paisajes o complejas arquitecturas, en las que los personajes lucen elegantes y a veces exóticas indumentarias. Pero lo más frecuente, y esto se hace especialmente evidente en los episodios relacionados con la mitología, el tema no es sino una excusa para representar cuerpos desnudos, en atrevidas posturas, o temas transgresores y escabrosos que en otro contexto no hubieran tenido cabida. Erotismo y crueldad, Eros y Tánatos, una atractiva y velada combinación que explica el éxito del que gozaron algunos temas entre los coleccionistas. La riqueza y diversidad iconográfica de las obras expuestas se convierten, pues, en un elemento atractivo y pedagógico, que merece ser analizado.

El buen estado de conservación de las estampas que componen la colección Mariano Moret, teniendo en cuenta la fragilidad de este tipo de obras frente a otras, es, sin duda, un valor añadido. El coleccionismo contribuye a que buena parte de nuestro patrimonio perdure, incluido el arte del grabado, y a que la sociedad con el paso del tiempo pueda seguir disfrutándolo. El ejemplo de Mariano Moret, cuya experiencia nos cuenta en primera persona, es de una dedicación cuidada, buena preparación, acertado criterio y especialización en sus adquisiciones. Ha conseguido un conjunto de obras equilibrado, culto, didáctico, de gran interés tan-

to para el público experto como para el profano. Su aportación puede incitar a formar nuevas colecciones, a aumentar el respeto y gusto hacia este tipo de obras y a revalorizarlas especialmente en beneficio de su protección. La Universitat de València, con su apoyo a este proyecto expositivo, demuestra una vez más su respaldo al coleccionismo, a la conservación del patrimonio y a su difusión entre la sociedad.

*A los Mariano Moret, que me precedieron, mi padre y mi abuelo.*
*Ellos me ensañaron a imaginar.*
*A Emilio, para el que no tengo palabras.*

02

# Vivir, amar, coleccionar

*Mariano Moret Tevar*

Cuando los comisarios de esta exposición me pidieron amablemente que escribiese unas líneas sobre lo que es para mí el coleccionismo, me vi abrumado por la responsabilidad. Soy coleccionista, pero no escritor. Además, es muy difícil para mí expresar con palabras, unas emociones e impulsos que son casi siempre irracionales e intransferibles. Como no me siento capacitado para ello, voy a realizar una especie de ejercicio de autoanálisis, intentando escudriñar en mi memoria la historia de mi pasión por el coleccionismo.

Desde que recuerde, siempre me ha interesado la historia, el pasado, lo que ya no existe. Reconstruir el rompecabezas a partir de los

pequeños retazos que restan, completando las piezas que faltan con mi imaginación.

De niño, me quedaba boquiabierto escuchando las historias antiguas que me contaba mi abuelo y mientras le escuchaba, viajaba a aquella época y me sentía inmerso en aquellas situaciones. Hoy me sigue gustando escuchar a los mayores hablar de sus tiempos y comprobar cuanto ha cambiado todo en pocos años: las formas de trabajar y de divertirse; los modos de relacionarse con los demás y con el entorno, etc. Yo mismo me considero miembro de una generación bisagra en la que todavía jugábamos en la calle, educado a la antigua usanza con dedicación exclusiva de mi madre, pero que está inmersa en la revolución tecnológica y en la sociedad de la información.

Recuerdo salir del colegio y cruzar el centro de la ciudad, lo que entonces era ya toda una aventura, porque la percepción de las distancias era absolutamente diferente a la que tengo ahora, para detenerme hipnotizado delante del escaparate que el anticuario Luis Navarro tenía en la Calle de las Comedias. Recuerdo como aquellos pocos objetos seleccionados ejercían una especie de hechizo sobre mí y me transportaban a otras épocas, mientras parecían contarme las historias de sus antiguos propietarios; de sus afanes, de sus ilusiones, de sus desengaños, de sus vidas cumplidas, de celebraciones, de guerras y destrucciones y de tantas otras cosas. Siempre he sentido fascinación por determinados espacios y determinados objetos antiguos que son para mí como capsulas del tiempo, como vehículos capaces de trasportarme a otras épocas y participar de otras vidas. Otras épocas que siempre imagino más atractivas y cargadas de misterio, más feroces pero también más puras, menos contaminadas, más emocionantes, en las que casi todo era desconocido y estaba por descubrir; donde el simple hecho de cruzar un río era una hazaña y los bosques eran un territorio hostil poblado por seres misteriosos.

También he coleccionado desde que tengo uso de razón. Anterior a ningún recuerdo propio, mi madre cuenta como de muy niño, con dos o tres años, me distraía con un montón de botones que guardaba en

unas cajas de puros y como prefería los botones a ningún otro juguete. Sentado en el suelo, volcaba las cajas y agrupaba los botones por colores o por tamaños, para después mezclarlos todos y volver a empezar. Luego recuerdo haber seguido jugando con los viejos botones durante años. Grandes botones de abrigo, botones de camisa de nácar, botones de fantasía con adornos metálicos y colores estridentes, sobrios botones de carey. Aquellos botones eran para mí objetos preciosos con los que jugaba ensimismado durante horas.

Lo primero que recuerdo haber coleccionado no fueron objetos tangibles, sino marcas de automóviles. Con cuatro o cinco años aprendí de memoria todas las marcas y modelos de los coches que entonces circulaban por Valencia, qué tampoco eran demasiados. Por las tardes iba a merendar a casa de mis abuelos y con el bocadillo de mermelada de tomate en la mano, cantaba marca y modelo de todos los coches que pasaban por debajo de la ventana del salón, como los niños de San Ildefonso cantan los números de la lotería: SEAT 1500, Renault Gordini, Citroën Stromberg, SEAT 1400, Jaguar Tipo E… no fallaba ninguno. Me encantaba hacer estas demostraciones delante de familiares o de los amigos de mis padres, que quedaban asombrados de que un niño tan pequeño tuviera esta habilidad.

En el colegio coleccionaba todo tipo de cromos que cambiaba en el recreo con mis compañeros. Cromos de fútbol, de motos, de banderas y billetes de distintos países. Mi favorita era la colección *Naturaleza y Color*, que llegué a completar. Cuando salía del colegio siempre iba a la tienda de cuchillos que mi familia tenía en la Calle del Pintor Domingo. Aunque apenas llegaba al mostrador, me encantaba escuchar a los mayores, las historias que contaban las mujeres que venían de los pueblos al Mercado Central. Recuerdo perfectamente los cestos de mimbre llenos de cuchillos tapados con un paño que traían para afilar y su olor a carnicería; las señoras que querían comprar unas tijeras de costura o los muchachos que soñaban con aquella navaja suiza del escaparate. Recuerdo que mis tíos desplegaban todas sus artes para vender; me empapaba de

todas las conversaciones, regateos, zalamerías y toda la coreografía que implicaban aquellas transacciones comerciales. En los momentos en que no había ningún cliente, me ponía manos a la obra, tijeras en mano, a montar recortables de papel que me regalaban mi tía y mi madre. Casas, iglesias, oficinas de correos, estaciones de tren pasaban por mis manos y cuando estaban terminadas, las pegaba en un tablero que se iba trasformando poco a poco en una ciudad con todo tipo de edificios.

Otro tío mío con afición a la filatelia, me inició en el mundo de los sellos y estos fueron mi siguiente objeto de colección. Como yo no podía pagarlos, en el estanco que había frente a la cuchillería me los guardaban y mis tíos y mis padres los pagaban regularmente. Me encantaba colocar los sellos en el álbum perfectamente clasificados y ordenados. A veces, algún vecino o algún familiar que conocía mi afición, cuando recibía alguna carta del extranjero me guardaba los sellos. Yo estaba fascinado por aquellos sellos de Alemania, de Egipto o de México y mientras miraba los sellos, imaginaba como serían aquellos países y el increíble viaje que habían realizado aquellos pedacitos de papel hasta llegar a mis manos. También recuerdo como acudía los domingos por la mañana a pasear por los alrededores de la Lonja donde se concentraban multitud de vendedores de sellos y de monedas, y como contemplaba maravillado los álbumes repletos de sellos de todos los lugares del mundo. Todavía conservo los míos tan impecables como el primer día.

Durante mi segundo curso en la Universidad, comencé a simultanear los estudios con mi primer trabajo remunerado. Aunque el sueldo era muy modesto, me dio cierta independencia económica y entonces me adentré poco a poco en el mundo de las antigüedades, que era lo que realmente me fascinaba. Así empecé a comprar pequeños objetos en el Rastro de la Plaza de Nápoles y Sicilia. Al principio me daba mucha vergüenza preguntar el precio de las cosas que me gustaban, ya que casi siempre estaban fuera de mi alcance. Pero cuando perdí este pudor, me convertí en un preguntón insaciable y un regateador medianamente hábil. De este modo, escuchando a los que tenían algo que enseñarme, consultando los libros de historia del

arte en las bibliotecas, en las que pasaba innumerables tardes, visitando regularmente las escasas tiendas de anticuario que habían en Valencia, así fui aprendiendo los estilos, las épocas, las maderas, los tejidos, a distinguir lo auténtico de lo falso y lo bueno de lo excelente.

Mi curiosidad no tenía límite. De vez en cuando me topaba con algún objeto que me atraía de forma excepcional. No solía ser ni el más valioso ni el más vistoso, pero sí el más extraño. Siempre me ha fascinado lo singular, el objeto único. Cuando esto me sucedía, no podía quitarme aquel objeto de la cabeza. Acudía obsesionado al anticuario que lo tenía en venta una y otra vez. En ocasiones he pensado que el objeto quería venirse conmigo y que ejercía sobre mí una especie de sortilegio o fascinación. De este modo no paraba hasta reunir el dinero suficiente para comprarlo.

Poco a poco, fui reuniendo una pequeña colección de piezas antiguas que eran para mí algo mágico. Eran mis talismanes y mis máquinas del tiempo.

Los primeros objetos por los que me sentí atraído fueron los del siglo XVIII, con su riqueza decorativa y sus formas sinuosas. Me evocaban un mundo de sofisticación, de hedonismo y de sutilezas. Después empecé a apreciar las épocas anteriores deshaciendo poco a poco el camino de la historia del arte. Aprendí a valorar el mueble español de alta época; su rotundidad, su pátina, su sobriedad, su rareza. Así fui retrocediendo en el tiempo, buscando la esencia y la pureza de las formas hasta llegar al Renacimiento y a la Edad Media, las épocas que más me interesan actualmente. Quizás también porque son las más incompletas y por consiguiente, las que más espacio dejan a mi imaginación.

Conforme fui profundizando en el conocimiento de estas épocas, comprendí que no podía abarcarlo todo y que era imprescindible concentrarme en unos pocos ámbitos de estudio para poder dominarlos mínimamente. De este modo escogí la cerámica y el grabado, en los que concentré todos mis esfuerzos y que se han convertido en mis materias preferidas de coleccionismo.

La cerámica porque esta ahí desde siempre. Es uno de los primeros inventos del hombre y todavía la seguimos utilizando. Es algo esencial y alquímico; elaborada a partir de tierra, de agua, de aire y de fuego.

El grabado porque no se pude expresar más con menos. Negro sobre blanco. Fue el primer arte seriado, de consumo cuasi masivo, un concepto muy moderno y que, junto al invento de la imprenta, realmente supuso el inicio de la modernidad y sirvió para difundir rápidamente estilos artísticos e ideas científicas, filosóficas y teológicas.

Recuerdo que mi primer contacto con el grabado ocurrió durante un viaje de trabajo en París en el año 1997. Mientras buscaba un libro antiguo en una librería de lance, me topé con una carpeta repleta de grabados del siglo XVIII. Inmediatamente quedé impresionado por su belleza y, como el precio era asequible, adquirí un pequeño lote. Luego empecé a interesarme por los autores de aquellos grabados y por su técnica. Así llegue al conocimiento de la obra de dos genios del grabado como fueron Rembrandt y Durero. Su maestría, su expresividad y su modernidad me causaron una fuerte impresión.

Estudiando a Rembrandt descubrí a sus predecesores en la escuela holandesa, primero a Goltzius y a través de éste a Lucas van Leyden. Al mismo tiempo, mientras profundizaba en el conocimiento de la obra de Durero, me enamoré del trabajo de sus discípulos, los Pequeños Maestros, de su expresionismo y su brutalidad. Fascinado por las interrelaciones que se establecieron entre Durero y Lucas van Leyden, su mutua admiración e influencias y las secuelas y revisiones de su obra que se sucedieron a lo largo de todo el siglo XVI, decidí que quería coleccionar aquellas maravillas. Recuerdo cuando compré mis dos primeros grabados de Goltzius, dos estampas de su apostolado. Quedé profundamente impresionado por su virtuosismo y su calidad; nunca había visto nada igual. Enseguida sentí el impulso de tener más, de conocer más. Luego llegó mi primer Lucas van Leyden e inmediatamente se convirtió en mi grabador favorito. Su obra me parece llena de elegancia, de delicadeza y de misterio; exponente de un renacimiento nórdico todavía impregnado

de resabios medievales. Poco a poco, al principio tímidamente y después con mayor intensidad, cuando salía al mercado una pieza que entraba dentro de mis posibilidades, me hacía con ella con una gran emoción. De este modo la colección fue creciendo del mismo modo que crecía mi curiosidad y mi admiración por aquellos maestros hasta hacía poco desconocidos para mí.

Al principio no tuve la sensación de estar formando una colección. Sencillamente compraba las obras que me gustaban y que estaban a mi alcance, pero sin un criterio claramente definido. Luego empecé a advertir las conexiones que había entre ellas y busqué las piezas que completaban una serie o que ayudaban a comprender los nexos que se dieron entre los distintos artistas. En cuanto fui consciente de que aquel grupo de grabados empezaban a constituir una colección, quise ponerlos a la disposición de estudiosos y aficionados, ya que no abundan las oportunidades de poder disfrutar de estas piezas, qué por su escasez y por sus complejas condiciones de conservación, rara vez se muestran al público.

Siendo asiduo visitante de las exposiciones que la Universitat de València organiza en su sede de La Nau, ésta fue una de las primeras ubicaciones en las que pensé para una posible exposición de la colección, ya que siempre he admirado el rigor, la valentía y el cuidado diseño que esta institución imprime a todas las exposiciones que organiza. Además, los tesoros bibliográficos que alberga su importante biblioteca eran para mi sobrada garantía de seriedad y de responsable custodia de mis grabados. Desde el primer momento y con grata sorpresa para mí, mi propuesta fue acogida con gran amabilidad y entusiasmo por parte del equipo organizador. Es por esto que quiero agradecer a la Universitat de València y especialmente a los comisarios y al coordinador de esta exposición, su ilusión, su tesón y los ingentes esfuerzos que han tenido que hacer para sacar adelante este proyecto.

Hoy me sigo emocionando al contemplar estas pequeñas grandes obras de arte y por ello he querido compartir esta emoción con todos

los visitantes de esta muestra, deseando que la contemplación de estos grabados despierte su interés y sea el germen de futuras colecciones que llenen a sus propietarios de la misma inmensa satisfacción que yo recibo de la mía.





# 03

# Catálogo de obras

*Felipe Jerez Moliner, Nuria Blaya Estrada y Mariano Moret Tevar*

Las piezas expuestas se han ordenado en esta catalogación siguiendo un criterio cronológico aproximado, teniendo en cuenta los ámbitos geográficos presentes y la relación de autores y estampas incluidas en la exposición. Excepto la primera obra, que es un libro incunable que procede de la Biblioteca Histórica de la Universitat de València, en el que se muestran dos de sus páginas contiguas, el resto son estampas sueltas o seriadas que forman parte de la colección Mariano Moret.

Los datos básicos de esta catalogación incluyen al autor o autores (con su ciudad de origen y fechas de nacimiento y muerte); el título de la obra; la técnica de grabado usada para la obtención de la matriz que originó la estampa; el año aproximado de realización; las medidas de la obra en milímetros, alto por ancho (de la mancha o de la huella, si se conserva); información sobre el monograma, firma o «letra»; procedencia de la pieza; observaciones; una referencia bibliográfica sencilla de su inclusión en los grandes repertorios y catálogos de estampas, y, finalmente, su posible presencia en los fondos del BM (British Museum de Londres) y la BNE (Biblioteca Nacional de España).

Prima etas mundi

PRima etas mundi ab Adã vsqʒ ad diluuiũ habet ſm Hebreos ãnos 1656. ſm ſeptuaginta interp̃tes Iſidorũ ꝛ plures alios quoꝝ numerus in etatibus conſequẽter ponitur habuit annos. 2242.

SUmma bonitas volens cõmũicare ſuũ bonũ ꝛ alijs fecit creaturã rationalem q̃ ſummũ bonũ intelligeret: intelligẽdo amaret: amãdo poſſideret: poſſidẽdo beata eẽt. Fecit deꝰ aũt primũ hoĩes formãdo corpꝰ eiꝰ p miniſteriũ angeloꝝ de limo terre i agro damaſceno ꝛ inſpirauit i faciẽ eiꝰ ſpiraculum vite: hoc ẽ alam creauit: quã corpori facto vniuit. Factꝰ aũt ẽ homo ad ymagines dei in naturalibꝰ ꝛ ad ſilitudines in gratuitis. Ecce dñs mirabili pfudit gr̃a. Cũ ergo marẽ ad ſilitudinẽ ſuã primus finxiſſet: nũ etiã feminas ꝯfigurauit adaptiꝰ hoĩs effigiem vt duo inter ſe pmiti ſexꝰ ppagare ſobolem poſſent: ꝛ omnẽ terrã multitudine opplere.

FOrmatis alantibꝰ terre ꝛ volantibꝰ adduxit ad Adã vt videret ea: cũ adã nõ inueniret adiutoꝛ ſiſis ſibi. immiſit dñs ſoporẽ in Adã ꝛ tulit vnã de coſtis eiꝰ: replẽs carnẽ p ea: ꝛ edificauit in mulierẽ. Quã adã vidẽs dixit: h nũc os de oſſibꝰ meis h vocabit Iſſa qđ latie mlr interptat: qr de viro ſũpta ẽ. Factũ igit adã deꝰ in padiſum tranſtulit: ꝛ ibi ẽ coſta dormiẽti Euã pduxit: ſibiqʒ ſociã formauit: Hãc ñ fecit de capite ne viro dñaret: nõ de pede viri ne ꝯtẽneret: ſʒ de latere vt amori viriculũ pbaret: etiã vt nõ loci generi nobilitate: ſʒ virtute vnuſqſqʒ ſibi cõparet gr̃am. Iõ extra padiſũ vir factꝰ ẽ: mulier vero itra paradiſũ. Creat deniqʒ extra padiſũ h eſt i inferiori loco vir factꝰ melior inuenit p Eua q̃ in padiſo facta fuit Adã igit pthoplaſtũ primũ hoĩem ſummꝰ oĩm reꝝ fabicator deus ſexto die ſeclo q̃nta ꝛ viceſima marcij beſtijs terre creatis cũctiſqʒ reptilibꝰ ꝛ volucribꝰ de limo terre rubeo i agro damaſceno tãqʒ creaturaꝝ omniũ finẽ ꝛ poſſeſſorẽ finxit.



Folium VII



Cumque suggerente diabolo in forma serpentis prothoparentes mandatum dei transgressi fuissent: maledixit eis deus: et ait serpenti. Maledictus eris inter omnia animantia et bestias terre: super pectus tuum gradieris: et terram comedes cunctis diebus vite tue. Mulieri quoque dixit. Multiplicabo erumnas tuas: et conceptus tuos: in dolore paries filios et sub viri potestate eris: et ipse dominabitur tibi. Ade vero dixit Maledicta terra in opere tuo i laboribus comedes ex ea: spinas et tribulos germinabit tibi: in sudore vultus tui vesceris pane tuo: donec revertaris in terram de qua sumptus es. Et cum fecisset eis deus tunicas pelliceas eiecit eos de paradiso collocans ante illum cherubin cum flammeo gladio: vt viam ligni vite custodiat.

Adam primus homo formatus de limo terre triginta annorum apparens imposito nomine Eua vxori sue. Cuius de fructu ligni vetiti oblato abvxore sua comedisset: eiecti sunt de paradiso voluptatis: in terram maledictionis vt iuxta imprecationes domini dei. Adam in sudore vultus sui operaretur terram: et pane suo vesceretur. Eua quoque in erumnis viueret filios quoque pareret in dolore. quam incompabili splendore decorauit. cum felicitatis sue immemor bonis decepit: cum leuitate feminea fructus arboris temerario ausu degustauit: et virum suum in sententiam suam traxit. Deinde perizomatibus foliorum susceptis ex delitiarum orto in agro ebron vna cum viro pulsa exul venit. Tandem cum partus dolores sepius expta fuisset cum laboribus in senium et tande in mortem sibi a domino predictam deuenit.

1.WOLGEMUT, Michael (Núremberg, 1434-1519) y PLEYDENWURFF, Wilhelm (Núremberg, h. 1460-1494). Probable colaboración de DURERO, Alberto (Núremberg, 1471-1528). *Liber chronicarum cum figuris et imagynibus ab inicio Mundi…*, de Hartmann Schedel, Núremberg, Anton Koberger, 1493. Entalladuras, h. 1489-1492. *La creación de Eva* (folio 6 verso). 234 x 242 mm. *El pecado original y la expulsión del Paraíso* (folio 7 recto). 239 x 244 mm. Referencias bibliográficas: BM 1870,1008.1938.1-136. BNE I/884 (750, 885, 1008, 1009, 1016, 1017, 1198, 1384, 2037). UVEG BH Inc. 007 (001 y 008)



2. Taller de MANTEGNA, Andrea (Isla de Carturo, h. 1431-1506). Atribuido a DA BRESCIA, Giovanni Antonio (Brescia, h. 1460-1523). Antiguamente conocido como ZOAN, Andrea. *El descenso de Cristo al Limbo*, de la serie "La Pasión de Cristo". Buril, h. 1492. 225 x 275 mm. Firmado con los monogramas "MA" y "AMF" y la fecha 1492 en una cartela. Referencias bibliográficas: Bartsch XIII.243.2, BM 1845,0825.618 y 1869,0612.507



3. DE' BARBARI, Jacopo (Venecia, h. 1450/70-1516). *Apolo y Diana.* Buril, h. 1495-1516. 161 x 102 mm. Firmado con el monograma del caduceo. Referencias bibliográficas: Bartsch VII.523.16; Hind 14. BM 1895,0915.89



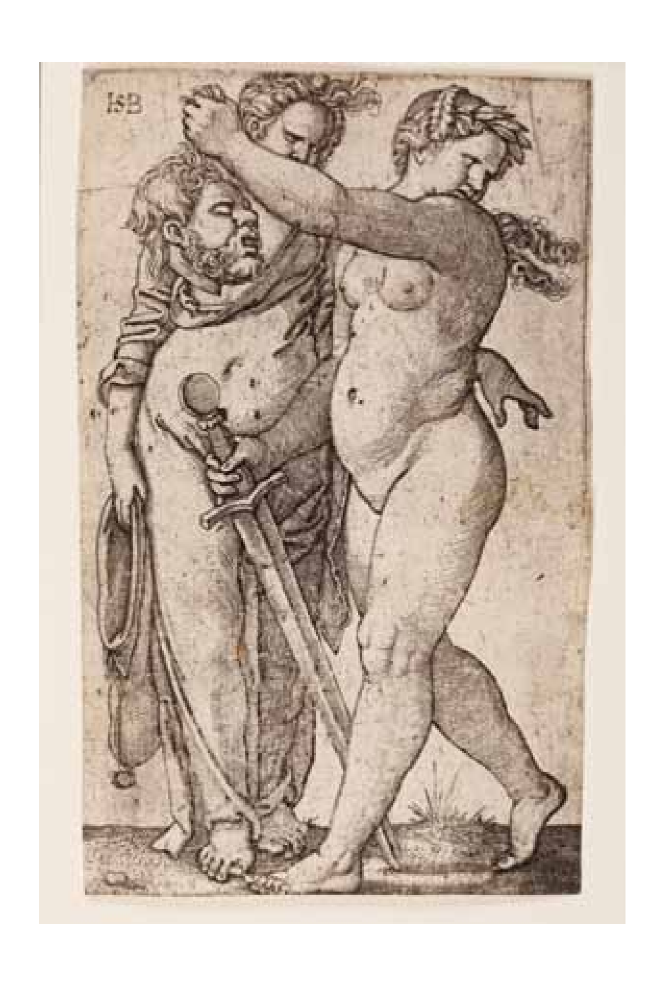
4. RAIMONDI, Marcantonio (Sant'Andrea in Argini, h. 1480-h. 1534). *Abanderado desnudo.* Buril, h. 1515-1520. 247 x 177 mm. Después de un diseño de Rafael realizado por Giulio Romano. Un posible modelo para el grabado es el estudio invertido para un soldado del Cartone di Pisa, ahora en el Istituto Nazionale per la Grafica de Roma. Referencias bibliográficas: Bartsch XIV.357.481. BM H, 3.83 Additional IDs 1973,U.79. BNE INVENT/42330 cód. 3625008-1001



5. BEHAM, Hans Sebald (Núremberg 1500-1550). Atribución. *Pareja sentada en un ribazo*. Buril, 1518-1530. 41 mm. de diámetro. Circular. Reverso con dos sellos de colección. “H.K II”. Referencias bibliográficas: Aumüller 212. BM 1870,1008.2018




6. BEHAM, Hans Sebald (Núremberg 1500-1550). *Dido*. Buril, 1520. 130 x 96 mm. Firmado con el monograma "HSP" y fecha 1520 y con la inscripción "REGINAE DIDONIS IMAGO... IN QUARTO AENEIDOS" en una cartela. Reverso con tres sellos de colección: Josef V. Novak (Lugt 1949), Thomas Graf (Lugt 1092 a+b), "Dr. R.K. (no en Lugt). Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.148.80; Hollstein 84.I; Pauli 84.I BM 1846,0509.79 y 1846,0509.80




7. BEHAM, Hans Sebald (Núremberg 1500-1550). *Judith con la cabeza de Holofernes*.
Buril, 1531-1550. 114 x 71 mm. Firmado con el monograma “HSB”.
Procedencia colección Otto Hans Beier (Múnich). Referencias bibliográficas:
Bartsch VIII.119.11; Hollstein 12; Pauli 12. BM 1845,0809.1209




8. BEHAM, Hans Sebald (Núremberg 1500-1550). *Genio femenino sujetando un escudo y un yelmo*. Buril, 1535. 85 x 55 mm. Inscripción con el monograma HSB y fecha 1535
Referencias bibliográficas: Barstch VIII.226.258; Hollstein 269; Pauli 269.
BM 1845,0809.1242 y Gg,4B.4




9. BEHAM, Hans Sebald (Núremberg 1500-1550). *Alejandro Magno*. Buril, h. 1531-1550. 45 x 73 mm. Firmado con el monograma "HSB" en una cartela con el texto: "*ALEXANDER / MANGNUS*". Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.142.67; Hollstein 71; Pauli 71. BM 1853,0312.244



10. BEHAM, Hans Sebald (Núremberg 1500-1550). *Genio con el alfabeto en una filacteria*.
Buril, 1542. 46 x 77 mm. Firmado con el monograma "HSB" y fecha 1542.
Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.215.229; Hollstein 233.I; Pauli 233.I. BM Gg,2B.10




11. BEHAM, Hans Sebald (Núremberg 1500-1550) *El pequeño bufón*. Buril, 1542.
45 x 80 mm. Firmado con el monograma "HSB" y fecha 1542 y una filacteria con el texto: "*ON DIR HAB ICH GERISEN DAS ICH MICH HAB BESCHISEN*". Procedencia: anotación de G. Storck de 1796 (Lugt 2319) y sellos C. W. Sherborn (Lugt 648) & E. Stuyck.
Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.215.230; Hollstein 234.II; Pauli 234.II. BM Gg,2B.11




12. BEHAM, Hans Sebald (Núremberg 1500-1550) *Escudo heráldico con gallo*. Buril, 1543
70 x 49 mm. Firmado con el monograma "HSB" y fecha 1543 y una filacteria con
el texto: "*EIN WAPEN ZU EINEM SIGEL*". Estado II (de II). Referencias bibliográficas:
Bartsch VIII.225.256; Hollstein 267.I; Pauli 267.I. BM 1845,0809.1241 y 1982,U.3245 y
1895,0915.387 y Gg,2B.19



13. BEHAM, Hans Sebald (Núremberg 1500-1550). *Escudo heráldico con águila*. Buril, 1543. 70 x 49 mm. Firmado con el monograma "HSB" y fecha 1543 y una filacteria con el texto: "*WER MICH WILL HON/ DER NEM MICH ON*". Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.226.257; Hollstein 268; Pauli 268. BM 1862,0712.624 y E,4.414 y Gg,2B.18




14. BEHAM, Hans Sebald (Núremberg 1500-1550). *Hércules luchando contra los centauros*. De la serie “Los trabajos de Hércules”. Buril, 1542. 53 x 80 mm. Firmado con el monograma “HSB” y fecha 1542. Una cartela con el texto: “*AERUMNAE HERCULIS*”. Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.157.96; Hollstein 98.III; Pauli 98.III BM 1868,0822.237 y 1845,0809.1221. BNE INVENT/131 ESTAMPA 1



15. BEHAM, Hans Sebald (Núremberg 1500-1550) *Hércules y Caco*. De la serie "Los trabajos de Hércules". Buril, 1545. 50 x 72 mm. Firmado con el monograma "HSB" y fecha 1545 en una cartela. Con el texto: "*CACUM FLAMMIVOMUM OPPRIMIT/ HERCULES*". Referencias bibliográficas:Bartsch VIII.158.104; Hollstein 102.IV; Pauli 102.IV
BM 1845,0809.1217 y 1868,0822.245



16. BEHAM, Hans Sebald (Núremberg 1500-1550) *Hércules y Anteo*. De la serie "Los trabajos de Hércules". Buril, 1545. 50 x 72 mm. Firmado con el monograma "HSB" y fecha 1545 en una cartela. Con el texto: "*ANTAEUM LIBIAE GYGANTEM/ SUFFOCAT HERCULES*". Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.158.105; Hollstein 103.I; Pauli 103.I. BM 1868,0822.246, 1845,0809.1220 y Gg,4C.10



17. Maestro o monogramista FG (Núremberg, activo 1534-1537). No debe confundirse con el grabador Girolamo Faccioli o Fagiuoli (Bolonia, h. 1510-1574), que firma H.F.E. *Dos parejas y un bufón*. Copia invertida de la obra homónima de Hans Sebald Beham. Buril, h. 1534-15437. 30 x 52 mm. Firmado con el monograma “FG”. Referencias bibliográficas: Bartsch IX.25.5; Nagler II.2914.5; Pauli 214. BM 1862,0712.619



18. Maestro I B (Núremberg, activo 1520 -1530) *Marcus Curtius*. Buril, 1529. 56 mm. de diámetro. Circular. Firmado con el monograma “IB” y fecha 1529. Inscripción con título: “*MARCVS CVRTIUS*” Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.301.8; Nagler III.1950.17. BM 1853,0709.127. BNE INVENT/67




19. Maestro I B (Núremberg, activo 1520 -1530 *Temperantia*. Buril, h. 1523-1530.
77 x 53 mm. Firmado con el monograma “IB”. Inscripción con título: “*TEMPER/ANTIA*”
en una cartela. Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.308.29; Nagler III.1950.38.
BM 1850,0810.580 y E,4.226. BNE INVENT/29500



20. PENCZ, Georg (¿Núremberg?, h. 1500-1550) *Sansón y Dalila*. De la serie "Historias del Antiguo Testamento" (10 estampas). Buril, h. 1532. 48 x 77 mm. Firmado con el monograma "GP" Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.327.28; Hollstein 21; Landau 30 BM 1837,0616.134



21. PENCZ, Georg (¿Núremberg?, h. 1500-1550) *La Adoración de los Magos*. Estampa 3 de la serie "La Vida de Cristo" (26 estampas). Buril, h. 1534-1535. 37 x 57 mm. Firmado con el monograma "GP" y el número 3. Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.329.32; Hollstein 43; Landau 33. BM 1890,0415.53. BNE INVENT/29506



22. PENCZ, Georg (¿Núremberg?, h. 1500-1550) *Cristo durmiendo bajo la tempestad*. Estampa 7 de la serie "La Vida de Cristo" (26 estampas). Buril, h. 1534-1535. 37 x 57 mm. Firmado con el monograma "GP" y el número 7. Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.330.35; Hollstein 47; Landau 37. BM 1837,0616.169. BNE INVENT/29518



23. PENCZ, Georg (¿Núremberg?, h. 1500-1550) *Pentecostés. El Espíritu Santo desciende sobre los apóstoles*. Estampa 24 de la serie "La Vida de Cristo" (26 estampas). Buril, h. 1534-1535. 41 x 61 mm. Firmado con el monograma "GP" y el número 24. Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.333.53; Hollstein 66; Landau 54. BM 1837,0616.152. BNE INVENT/29524



24. PENCZ, Georg (¿Núremberg?, h. 1500-1550) *Horacio Cocles defendiendo el puente de Roma*. Serie "Episodios de la historia de Roma II" (4 estampas). Buril, 1537. 77 x 116 mm. Firmado con el monograma "GP". Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.343.80; Hollstein 132; Landau 88. BM 1852,0602.56. BNE INVENT/29537



25. PENCZ, Georg (¿Núremberg?, h. 1500-1550) *Tomiris con la cabeza de Ciro*. De la serie "Heroínas griegas" (4 estampas). Buril, 1539. 117 x 75 mm. Firmado con el monograma "GP" y con la inscripción "*Tamiris*". Procedencia: reverso con sello colección sin identificar. Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.340.70; Hollstein 120; Landau 73. BM 1854,1113.177 y E,4.259. BNE INVENT/42973



26. PENCZ, Georg (¿Núremberg?, h. 1500-1550) *Virgilio en el cesto*. Buril, h. 1541-42. 57 x 81 mm. Firmado con el monograma "GP". Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.346.87; Hollstein 136.IV; Landau 94.IV. BM E,4.235. BNE INVENT/29539



27. PENCZ, Georg (¿Núremberg?, h. 1500-1550) *José relatando su sueño a Jacob*. Estampa 1 de la serie "La Historia de José" (4 estampas). Buril, 1544. 110 x 75 mm. Una cartela con la inscripción "*IOSPH. RECENSET. PATRI. ET. SROTRIBUS. SONIMIUM SUUM. M.D.XXXXIIII*." y firmado con el monograma "GP". Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.323.9; Hollstein 8; Landau 8. BM 1890,0415.50 y E,4.247. BNE INVENT/42961



28. PENCZ, Georg (¿Núremberg?, h. 1500-1550) *José es bajado al pozo por sus hermanos*. Estampa 2 de la serie “La Historia de José” (4 estampas). Buril, 1546. 110 x 75 mm. Firmado con el monograma “GP” y fecha 1546. Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.323.10; Hollstein 9; Landau 9. BM E,4.243. BNE INVENT/29533



29. PENCZ, Georg (¿Núremberg?, h. 1500-1550). *Cristo bendiciendo a los niños*. Buril, 1548.
80 x 117 mm. Firmado con el monograma "GP" Referencias bibliográficas:
Bartsch VIII.334.56; Hollstein 35; Landau 59. BM E,4.252 y Gg,4P.42



30. SOLIS, Virgil (¿Núremberg?, h. 1514-1562) *El Verano*. Desfile Triunfal de "Las Cuatro Estaciones". Buril, h. 1530-1562. 52 x 244 mm. Según diseño de Georg Pencz para las vidrieras de Erlangen. Firmado con el monograma "VS" entrelazado en la esquina superior derecha. Con las inscripciones "*OSI/ TRI'/ PALIS/ MATURI'/ PAN/ CERES/ SITES/ ESTUS/ SUMER/ LASI'/ APO*'' Referencias bibliográficas: Bartsch IX.261.134; Hollstein 374; O´Dell-Franke e.7. BM 1873,0809.843 y 1870,0514.1251




31. SOLIS, Virgil (¿Núremberg?, h. 1514-1562) *Diseño para bandeja con el busto de Pales*. Buril y aguafuerte, h. 1530-1562. 68 mm. de diámetro. Circular. Firmado con el monograma "VS". Con la inscripción "PALIS''. Referencias bibliográficas: Bartsch IX.294.435; Hollstein 664; O´Dell-Franke i.85. BM 1873,0809.881



32. ALTDORFER, Albrecht (¿Amberg?, h. 1480-1538), según diseño de Marcantonio Raimondi (h. 1480-h. 1534). *Dos Sátiros luchando por una Ninfa*. Buril 1520-1525 61 x 41 mm. Firmado con el monograma "AA". Referencias bibligráficas: Bartsch VIII.54.38; New Hollstein e.45; Winzinger (1952), 70; Winzinger (1963), 164. BM 1881,0409.17



33. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502-h. 1555) *Ornamento con torso de guerrero.* Buril, 1529. 81 x 56 mm. Firmado con el monograma "AG" y fecha 1529 en una cartela. Procedencia: reverso con sello de la colección de los príncipes de Waldburg-Wolfegg (Lugt 2542) e inscripción manuscrita de grafito. Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.432.232; New Hollstein 232. BM 1853,0709.217



34. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502-h. 1555) *Hércules luchando con Anteo*.
Buril, 1529. 116 x 74 mm. Firmado con el monograma "AG" y fecha 1529. Procedencia: reverso con sello de colección compuesto por las iniciales OH dentro de un óvalo (no en Lugt). Rerencias bibliográficas: Bartsch VIII.396.93; New Hollstein 96.I. BM 1853,0709.174




35. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502-h. 1555) *Mujer raptada por un sátiro a caballo*.
Buril, 1530. 149 x 65 mm. Firmado con el monograma "AG" y fecha 1530. Papel
con marca de agua: escudo heráldico con águila bicéfala coronada (quizás Austria).
Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.386.67; New Hollstein 67. BM 1850,0810.557



36. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502-h. 1555). *Mercurio*. De la serie
"Las divinidades que presiden los siete planetas" (7 estampas). Buril, 1533. 96 x 65 mm.
Firmado con el monograma "AG" y fecha 1533, y una cartela con el nombre:
"Mercurius". Referencias bibliograficas: Bartsch VIII.389.77; New Hollstein 77.
BM E,4.350. BNE INVENT/29580



37. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502-h. 1555). *Júpiter*. De la serie “Las divinidades que presiden los siete planetas” (7 estampas). Buril, 1533. 97 x 63 mm. Firmado con el monograma “AG” y fechado en una cartela con el nombre: “Iupiter 1533”. Referencias bibliograficas: Bartsch VIII.389.78; New Hollstein 78. BM E,4.353 y E,4.337.
BNE INVENT/29591



38. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502-h. 1555). *Los porteadores de antorchas*.
Estampa 2 de la serie grande "Los bailarines de bodas" (12 estampas). Buril, 1538
116 x 77 mm. Firmado con el monograma "AG" y fecha 1538 en una cartela.
Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.410.161; New Hollstein 161. BM 1850,0810.281
BNE: La Biblioteca Nacional posee 10 de las 12 estampas de la serie, pero ésta no.




39. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502-h. 1555). *San Lucas*. De la serie" Los cuatro evangelistas" (4 estampas), según composición de Georg Pencz. Buril, 1539. 119 x 78mm. Firmado con el monograma "AG" y fecha 1539. El monograma "GP" de Pencz en la parte inferior. Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.383.59; New Hollstein 59. BM E,4.328. BNE INVENT/43016




40. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502-h. 1555). *Amón repudiando a Tamar*. Estampa 3 de la serie "La historia Amón y Tamar" (4 estampas). Buril, 1540. 120 x 78 mm. Firmado con el monograma "AG" y fecha 1540, y una cartela con el texto: "*II REG XIII/ THAMAR SCIDIT TALAREM/ TUNICAM PRE TRISTITIAE*". Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.368.24; New Hollstein 24.II. BM 1853,0312.256; 1853,0709.157; 1850,0612.338. BNE INVENT/13 ESTAMPA 3




41. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502-h. 1555). *Hércules e Hipodamia*. Estampa 10 de la serie "Los trabajos de Hércules" (13 estampas). Buril, 1550. 107 x 68 mm. Firmado con el monograma "AG" y fecha 1550. Inscripción: "*Mulerat Centauros Ceraminthes norte bimembres / Pirithoi Venerem dum rapuere novam*". Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.392.92; New Hollstein 92. BM 1853,0709.173. BNE: La Biblioteca Nacional posee otras ocho estampas de la serie, pero no esta estampa 10.



42. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502-h. 1555). *El padre severo* (El Juez Herkinbald asesinando a su sobrino). Buril, 1553. 114 x 78 mm. Firmado con el monograma "AG" y fecha 1553, y una cartela con el texto: "*Pater nepus suam mortem,/ filius de generas, male periret, eum/ obtruncavit*". Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.388.73; New Hollstein 73. BM 1845,0809.1278. BNE INVENT/43019



43. ALDEGREVER, Heinrich (Padeborn, 1502-h. 1555). *La lapidación de los viejos*. Estampa 4 de la serie "La historia de Susana" (4 estampas). Buril, 1555. 113 x 80 mm. Firmado con el monograma "AG" y fecha 1555 en una cartela. Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.371.33; New Hollstein 33.I. BM 1852,0612.58. BNE INVENT/26 ESTAMPA 4 (incompleta)



44. BINCK, Jacob (Colonia, h. 1500-1569), según grabado de Jacopo Caraglio (Verona, h. 1500-1565) y dibujo de Rosso Fiorentino (Florencia, 1494-1540). *Proserpina*. Estampa 8 de la serie "Dioses del mundo clásico en nichos" (20 estampas). Buril, 1530. 200 x 110 mm. Recortada en su parte inferior, sin el número 8 ni el texto: *"SUM DEA TARTAREI CONIUX PROSERPINA REGIS"*. Referencias bibliográficas: Bartsch XV.79.40 (Caraglio); Bartsch VIII.274.33; Hollstein, 82. BM 1853,0709.103. BNE ER/836(231)



45. BINCK, Jacob (Colonia, h. 1500-1569), según grabado de Jacopo Caraglio (Verona, h. 1500-1565) y dibujo de Rosso Fiorentino (Florencia, 1494-1540). *Baco*. Estampa 17 de la serie "Dioses del mundo clásico en nichos" (20 estampas). Buril, 1530. 211 x 109 mm. Inscrito con el número 17 y el texto: *"PAMPINEAS VIMIS DOCUIT QUI ADIUMGERE VITES"* Referencias bibliográficas: Bartsch XV.79.40 (Caraglio); Bartsch VIII.274.42; Hollstein 91. BM 1853,0709.117




46. BINCK, Jacob (Colonia, h. 1500-1569), según grabado de Jacopo Caraglio (Verona, h. 1500-1565) y dibujo de Rosso Fiorentino (Florencia, 1494-1540). *Medusa*. Estampa 20 de la serie “Dioses del mundo clásico en nichos” (20 estampas). Buril, 1530. 213 x 108 mm. Inscrito con el número 20 y el texto: *“INSIGNIS GALEA ATOS INSIGNIS GORGOM PALAS”* Referencias bibliográficas: Bartsch XV.79.40 (Caraglio); Bartsch VIII.274.45; Hollstein 94. BM 1853,0709.121



47. HOPFER, Daniel (Kaufbeuren, h. 1470-1536). *La Virgen con el Niño y Santa Ana*. Buril, h. 1520. 230 x 152 mm. Firmado con el monograma "DH" y la Piña de Augsburgo.Inscripción con el número 101 de Funk. Papel con marca de agua. Procedencia: reverso con sello C.M. Composición inspirada en la obra de Benedetto de Montagna, *Pórtico renacentista de San Benito instruyendo a los monjes* (Bartsch XIII.339.11). Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.483.39; Hollstein 45.I; Eyssen 41; Nagler 39. BM 1845,0809.1325



48. HOPFER, Lambrecht (Augsburgo, activo 1525 -1550). *La conversión de San Pablo*. Aguafuerte, h. 1525-1550 140 x 87 mm. Firmado con el monograma “LH” en una cartela. Papel con marca de agua MV dentro de un corazón. Referencias ibliograficas: Bartsch VIII.529.21; Hollstein 22.I. BM 1845,0809.1516




49. HOPFER, Lambrecht (Augsburgo, activo 1525 -1550), según Alberto Durero (1471-1528). *El Entierro de Cristo*, de la serie "La Pasión de Cristo". Aguafuerte, h.1530. 140 x 88 mm. Firmado con el monograma "LH" y la Piña de Augsburgo en una cartela. Inscripción con el número 195 de Funk. Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.528.14; Hollstein 14.I. BM 1845,0809.1516



50. HOPFER, Hyeronimus (Augsburgo, h. 1500-1563). *La muerte de la Virgen*. Copia invertida de la entalladura de Durero de la serie "La vida de la Virgen". Aguafuerte, h. 1528-1563. 289 x 215 mm. Firmado con el monograma "IH" y el escudo de Augsburgo. Estado II de III. Con el número 38 de Funck. Referencias bibliográficas: Bartsch VIII.508.10; Hollstein 12.I; Meder 205. BM 1845,0809.1431 y 1845,0809.1432



51. Monogramista FVB (activo en Brujas 1475-1500). *Pelea de campesinos por una partida de bolos.* Buril, h. 1475-1500. 136 x 102 mm. Procedencia: reverso con sello de la collección George Biörklund, Estocolmo (Lugt 1138c) . Referencias bibliográficas:Bartsch VI.88.35; Hollstein 51. BM 1845,0809.226



52. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). *El regreso del Hijo Pródigo*. Buril y punta seca, 1510. 183 x 264 mm. Firmado con el monograma "L". Referencias bibliográficas: Bartsch 73; New Hollstein 73. BM 1895,0915.365 y D,5.14.
BNE INVENT/1605



53. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). *Escudo de armas de la ciudad de Leyden rodeado de cuatro* putti *dentro de círculos*. Buril, h. 1510. 76 x 90 mm. Firmado con el monograma “L”. Referencias bibliográficas: Bartsch VII.430.168; New Hollstein 168 (II de III) (Lucas van Leyden); Volbehr 163. BM Kk,6.158. BNE INVENT/42920



54. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). *San Andrés*. Estampa 4 de la serie "Cristo, San Pablo y los Doce Apóstoles" (14 estampas). Buril, h. 1510. 115 x 71 mm. Firmado con el monograma de Leyden. Referencias bibliográficas: Bartsch VII.388.89; New Hollstein 89. BM 1834,0712.104 y 1849,1027.46. BNE INVENT/1630-INVENT/1641-INVENT/42876-INVENT/42889



55. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). Copia anónima.
*San Bartolomé*. Estampa 9 de la serie "Cristo, San Pablo y los Doce Apóstoles" (14 estampas). Buril, h.1510. 110 x 71 mm. Firmado con el monograma de Leyden. Procedencia: reverso con sello ES: colección E. Stuyck (no en Lugt) e inscripción manuscrita de grafito. Referencias bibliográficas: Bartsch 94; New Hollstein 94



56. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). *Soldados dando de beber a Cristo*. Buril, h. 1512. 111 x 82 mm. Firmado con el monograma "L". Referencias bibliográficas: Bartsch VII.380.73; New Hollstein 73 (Lucas van Leyden). BM 1849,1027.35 y 1834,0712.95. BNE INVENT/1604 e INVENT/42867



57. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). *El Triunfo de David*.
Buril y punta seca, 1513. 107 x 84 mm.. Firmado con el monograma "L". Referencias bibliográficas: Bartsch VII.351.26; New Hollstein 26 (Lucas van Leyden); Volbehr 25.
BM 1849,1027.15 y 1845,0809.935



58. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). *Putti dentro de dos círculos*. Buril, 1517. 60 x 115 mm. Firmado con el monograma "L". Referencias bibliográficas: Bartsch VII.431.170; New Hollstein 170 (Lucas van Leyden); Nagler 170; Volbehr 163. BM Kk,6.159 y 1834,0712.155. BNE INVENT/1623 y INVENT/42921



59. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). *Esther ante Asuero*. Buril, 1518. 260 x 210 mm. Firmado con el monograma "L" y fecha 1518. Referencias bibliográficas: Bartsch VII.354.31; New Hollstein 131.I (Lucas van Leyden). Procedencia: colección Dr. Heinrich Friedich y Margarete Heimeier, Essen. Reverso con sello H. sr Köln, colección Heinrich Lempertz Sr. Colonia (Lugt 1337) e inscripción manuscrita de grafito. BM 1834,0712.79. BNE INVENT/1597



60. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). Probable copia de Jan Muller (1571-1628). *San Mateo*. Estampa 2 de la serie “Los cuatro Evangelistas” (4 estampas). Buril, h. 1518. 108 x 73 mm. Firmado con el monograma de Leyden. Referencias bibliográficas: Bartsch VII.390.101; New Hollstein 101. BM 1845,0809.966



61. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). *La coronación de espinas*. Buril, 1519. 168 x 127 mm. Firmado con el monograma "L" en una cartela y fecha 1519. Referencias bibliográficas: Bartsch VII.376.69; New Hollstein 69.I (Lucas van Leyden). Marca de agua con un círculo sobre un triángulo. BM 1843,0513.545 y 1958,0712.108 y Kk,6.93
BNE INVENT/1603



62. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). Copia invertida anónima.
*La mujer de Putifar acusa a José*. Estampa 3 de la serie “La Historia de José” (5 estampas).
Buril, h. 1520-1540. 123 x 160 mm. Referencias bibliográficas: Bartsch 21.



63. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). Copia invertida anónima. *José interpreta los sueños del Faraón*. Estampa 5 de la seria "La Historia de José" (5 estampas). Buril, h. 1520-1540. 127 x 168 mm. Con el monograma de Leyden. Referencias bibliográficas: Bartsch VII.350.23; New Hollstein 23 copia de Lucas van Leyden BM 1845,0809.932



64. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). *Caín matando a Abel*. Buril, 1524
115 x 75 mm. Firmado con el monograma "L" invertido en una cartela y fecha 1524.
Referencias bibliográficas: Bartsch VII.376.69; New Hollstein 69.I (Lucas van Leyden)
BM 1848,0708.129. BNE INVENT/42851; INVENT/41928; INVENT/42852




65. MULLER, Jan Harmensz (Ámsterdam, 1571-1628), a partir de Lucas van Leyden (1489/1494-1533). *La Última Cena*. Estampa 1 de la serie “La Pequeña Pasión” (14 estampas). Buril, 1615-1620. 114 x 76 mm. Con el monograma de Leyden, fecha de 1521 y la firma “Muller excud.“ y “C. de Jonghe exc.“ Publicado por Clement de Jonghe (marchante-editor que ejerce en Amsterdam entre 1646 y 1677). Referencias bibliográficas: Bartsch VII.362.43; New Hollstein 43. BM 1853,0312.32



66. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). *Cristo ante Anás*. Estampa 4 de la serie "La Pequeña Pasión" (14 estampas). Buril, 1521. 118 x 75 mm. Estado III de III. Con el monograma de Leyden, fecha 1521 y la firma "MPetri ex" (Marteen van Gheele Peeters). Tirada de mediados del siglo XVI. Referencias bibliográficas: Bartsch 46; New Hollstein 46. BM 1849,1027.23 BNE INVENT/1655



67. MULLER, Jan Harmensz (Ámsterdam, 1571-1628), a partir de Lucas van Leyden (1489/1494-1533) *Los Improperios*. Estampa 5 de la serie "La Pequeña Pasión" (14 estampas). Buril, 1615-1620. 115 x 75 mm. Con el monograma de Leyden y fecha 1521. Referencias bibliográficas: Bartsch III.279.46; New Hollstein 46.II (The Muller Dinasty); New Hollstein 47, copia de Lucas van Leyden. BM 1845,0809.948 y 1853,0312.36



68. MULLER, Jan Harmensz (Ámsterdam, 1571-1628), a partir de Lucas van Leyden (1489/1494-1533). *La Flagelación*. Estampa 6 de la serie “La Pequeña Pasión” (14 estampas). Buril, 1615-1620. 115 x 75 mm. Con el monograma de Leyden y fecha 1521. Referencias bibliográficas: Bartsch III.259.73; New Hollstein 53.II (The Muller Dinasty); New Hollstein 54, copia de Lucas Van Leyden. BM 1845,0809.949 y 1853,0312.37



69. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). *La coronación de espinas*. Estampa 7 de la serie "La Pequeña Pasión" (14 estampas). Buril, 1521. 116 x 73 mm. Con el monograma de Leyden, fecha 1521 y la firma "MPetri exc." (Marteen van Gheele Peeters). Tirada de mediados del siglo XVI. Referencias bibliográficas: Bartsch VII.365.49; New Hollstein 49.I. BM 1849,1027.26. BNE INVENT/1655



70. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). *Cristo con la Cruz a cuestas* (*La Caída*). Estampa 9 de la serie “La Pequeña Pasión” (14 estampas). Buril, 1521. 118 x 75 mm. Estado III de III. Con el monograma de Leyden, fecha 1521 y la firma “MPetri ex” (Marteen van Gheele Peeters). Tirada de mediados del siglo XVI. Referencias bibliográficas: Bartsch 46; New Hollstein 46. BM 1849,1027.28. BNE INVENT/1655



71. MULLER, Jan Harmensz (Ámsterdam, 1571-1628), a partir de Lucas van Leyden (1489/1494-1533). *El Descendimiento*. Estampa 11 de la serie "La Pequeña Pasión" (14 estampas). Buril, 1615-1620. 115 x 75 mm. Con el monograma de Leyden y fecha 1521. Referencias bibliográficas: Bartsch III.279.52; New Hollstein 52.II (The Muller Dinasty); New Hollstein 53, copia (The Muller Dinasty). BM 1845,0809.954 y 1853,0312.42



72. MULLER, Jan Harmensz (Ámsterdam, 1571-1628), a partir de Lucas van Leyden (1489/1494-1533). *El Entierro*. Estampa 12 de la serie "La Pequeña Pasión" (14 estampas). Buril, 1615-1620. 115 x 75 mm. Con el monograma de Leyden y fecha 1521. Referencias bibliográficas: Bartsch III.259.73; New Hollstein 53.II (The Muller Dinasty); New Hollstein 54, copia (Lucas Van Leyden). BM 1845,0809.955 y 1853,0312.43




73. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). Seguidor anónimo. *Las edades del hombre y la Muerte* (Familia sorprendida por la Muerte). Buril, h. 1523. 100 x 135 mm. Con el monograma de Leyden y fecha 1523. Referencias bibliográficas: New Hollstein 12 pag. 257 (después de L .v .L. o en su estilo). BM 1849,1027.83 y Kk,6.161




74. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). Copia invertida anónima. *Los músicos*. Buril, h. 1524. 113 x 75 mm. Con el monograma de Leyden y fecha 1524. Referencias bibliográficas: Bartsch 155; New Hollstein 155




75. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). Seguidor anónimo ¿Jan H. Muller (1571-1628)? *Autorretrato de Lucas van Leyden*, según un dibujo de Alberto Durero en el British Museum (BM 1910,0212.103). Aguafuerte, h. 1600-1650. 175 x 114 mm. Con el monograma de Leyden "L", fecha "1525" e inscripción "*Effigies Luca Leidensis propria manu incidere*." Referencias bibliográficas: Bartsch 173; New Hollstein 3, estilo de L. v. L. p. 259. BM 1845,0809.1008. BNE IV/623



76. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). *La primera prohibición*. Estampa 2 de la serie “La historia de Adán y Eva” (6 estampas). Buril, h. 1529. 163 x 116 mm. Firmado con el monograma “L” invertida y fecha 1529. Referencias bibliográficas: Bartsch VII.339.2; New Hollstein 2.I (Lucas van Leyden). BM 1849,1027.1. BNE INVENT/42844



77. VAN LEYDEN, Lucas (Leiden h. 1489/1494-1533). Copia anónima. *La conversión de San Pablo*. Buril y punta seca, h. 1520-1540. Copia a partir de la plancha original de Lucas van Leyden regrabada tras su abrasión. 290 x 416 mm. Con el monograma de Leyden "L" y fecha 1509. Referencias bibliográficas: Bartsch 107; Nagler 107




78. BRY, Theodor de (Lieja 1528-1598) *Diseño para bandeja con el busto de Guillermo de Orange (El capitán prudente).* Buril, 1588. 120 mm. de diámetro. Circular. Firmado “THE DE BRI.F.ET.EX”. Con la inscripción “DE HOOPMAN VAN WEISHEYT / LE CAPITAINE PRVDENT” y por “J. Wolff ex.” (El humanista, filólogo y bibliotecario de Augsburgo, Hieronymus Wolff, 1516-1580). En el anillo central un poema francés: “*Le vray commencement dicelle, Cest craindre Dieu dun ardant zele. De Dieu vient toute sapience. Cest de luy seul quelle comence Et demeure infailliblement Avec luy eternellement*.” y un texto en flamenco, por el exterior: “*De wysheyt welck gheweest heeft voor alle tyden Soeckt Godsaleghe vrede, tot slandts bevryden, En hout de Prinschen in een gherusten staet, Sy bemint de Waerheyt en wilt gheensins lyden Leughen noch bedroch, rechtueerdich is al haer daet Salich is douerheyt diese behout inden raet*.”. Referencias bibliográficas: Hollstein 178. BM 1870,0625.37 y E,7.318. BNE U/8569 (1-2)



79. BRUYN, Nicolaas de (Amberes 1571-1656) *Putti atacados por leones*. De la serie de "Las fábulas de Esopo". Buril, 1594. 32 x 60 mm. Referencias bibliográficas: Hollstein 256-267. BM Gg,4O.12.b. BNE



80. MAGLIOLI, Giovanni Andrea (activo en Roma 1580-1610). *Pareja de monstruos marinos cabalgando sobre las olas.* Buril, h. 1590. 100 x 161 mm. Con el monograma “A Ma” en una cartela. BM 1878,0713.1856



81. VILLAMENA, Francesco (Asís, 1564-1624), según Girolamo Muziano (Acquafredda, h. 1528-1592). Descanso en la huida a Egipto. Buril, 1597. 203 x 147 mm. Con la inscripción: “*Perillustri ac admodum R.do D. D. Cesari Crispoldo Perusino Canonico Meritissimo / Hec olim egregie fuit diliniata a Muciano ob euis mortem nunc pene depertita - Franciscus Villamena sculpsit / et tibi picturae studiosis.o. Summa animi propensiane D. D. /* 1597 // *Cum Priviligio Summi / Pontificis - Superiorum Permissu / Romae*”. Referencias bibliográfícas: Kühn-Hattenhauer, D. BM 1937,0220.5 y W,8.86



82. SADELER I, Jan (Bruselas, 1550-1600), a partir del diseño de Marten de Vos (Amberes, 1532-1603). Copia anónima invertida. *San Sebaldo*. Estampa 7 de la serie "*Trophaeum Vitae Solitariae*" (24 estampas y portada). Buril, h. 1598. 165 x 205 mm. Sin firma. Inscripción: "*Rex Danie patrem, matrem, sponsamque Sebaldus. / Deserit et peregre sicut Alexis abit: - Silua Norimberge profugum vicina recipit. / Hic vacat ille Deo nocte, dieq viris*". "7". Referencias bibliográficas: Hollstein 1031 (Maarten de Vos); Hollstein 427. BM 1958,0712.201



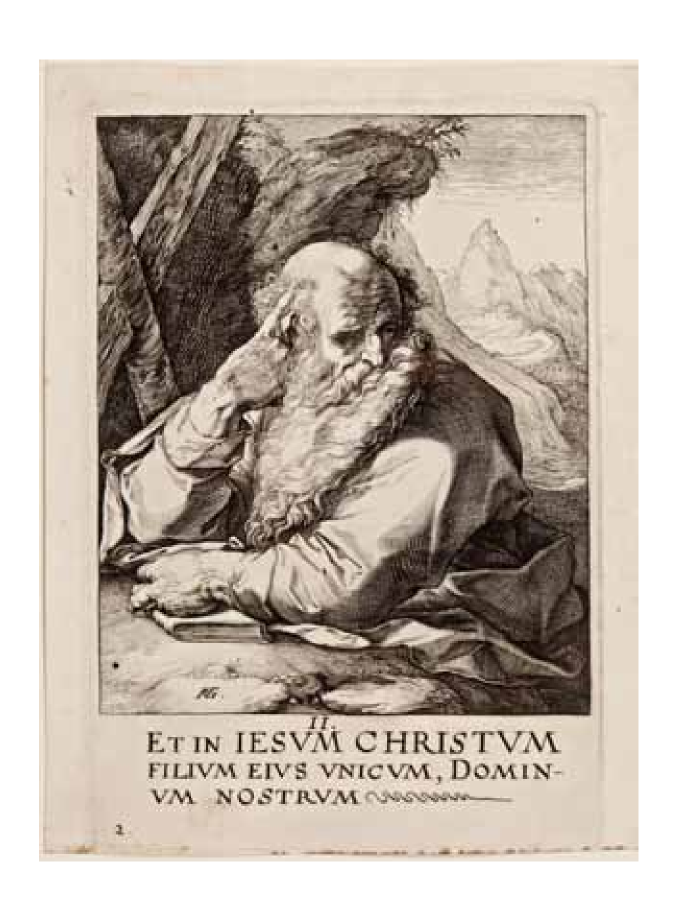
83. SADELER I, Jan (Bruselas, 1550-1600), a partir del diseño de Marten de Vos (Amberes, 1532-1603). Copia anónima invertida. *San Suatacopio*. Estampa 13 de la serie "*Trophaeum Vitae Solitariae*" (24 estampas y portada). Buril, h. 1598. 165 x 205 mm. Sin firma. Inscripción: "*Imperii victus Rex Suatacopius armis. / Sambri ad radices exuit arma iugi: - Hic tribus horrentis cultoribus aesit Eremi, / pro regno gaudens se reperisse Deum*". "13". Referencias bibliográficas: Hollstein 1037 (Maarten de Vos); Hollstein 430. BM 1958,0712.207



84. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617) y taller. *Júpiter e Io*. Estampa 16 de la serie *Las Metamorfosis* de Ovidio (52 estampas). Editada por Claes Jansz Visscher (1587-1652). Buril, 1589. 175 x 253 mm. Con inscripción en latín en el margen inferior: "*Iuppiter Inachidem densa caligine stuprat, / Iuno sui sensit furta petulca viri - Quod deus aduertens, Iö sub imagine vaccae / Occuluit, quae post de Ioue facta dea est*". Numerado en la esquina inferior izquierda: "16". Referencias bibliográficas: Bartsch III.105.46; Hollstein VIII.31-82. BM 1947,1022.18 y 1947,0412.3.16




85. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *San Pedro*. Estampa 1 de la serie "Cristo, los Doce Apóstoles y San Pablo" o El Credo corto" (14 estampas). Buril, 1589. 150 x 103 mm. Firmado y fechado: "HGoltzius inven / et sculptor A° 1589". Numerado y con inscripción en latín en el margen inferior: "I. *// Credo in Devm patrem om- / nipotentem, Creatorem / Coeli & Terræ*". Numerado en la esquina inferior izquierda: "1". Referencias bibliográficas: Bartsch III.24.44; Hollstein 35.III; Hirschmann 35; Strauss 267. BM 1853,0709.4 y D,5.191. BNE INVENT/2275



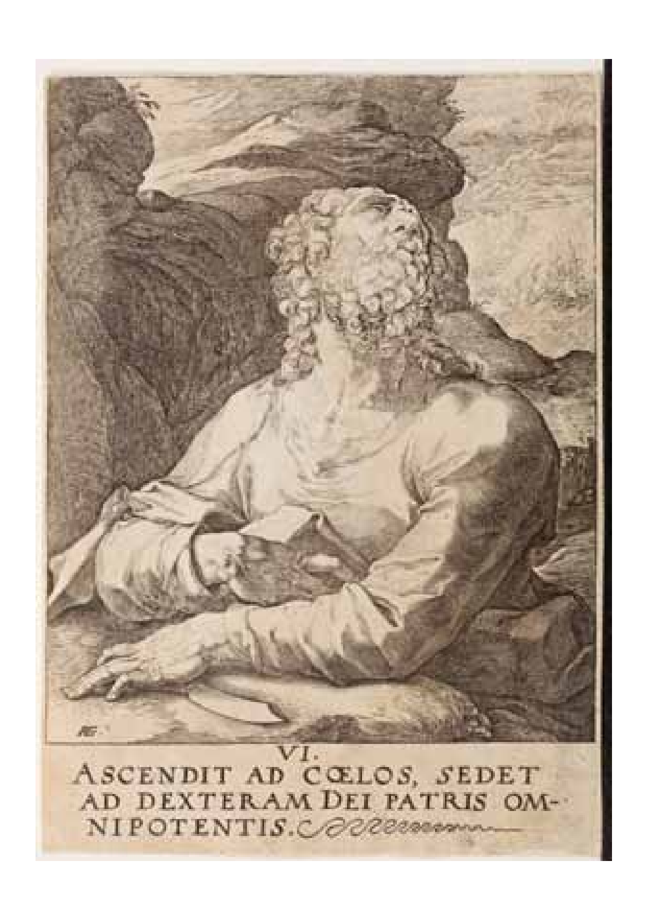

86. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617) *San Andrés*. Estampa 2 de la serie "Cristo, los Doce Apóstoles y San Pablo" o "El credo corto" (14 estampas). Buril, 1589. 150 x 105 mm. Firmado con el monograma: "HG". Numerado y con inscripción en latín en el margen inferior: "II. *// Et in Iesvm Chrtvm / filivm eivs vnicvm, Domin- / vm nostrum*". Numerado en la esquina inferior izquierda: "2". Estado III de VI. Procedencia: colección R.S. (no en Lugt). Referencias bibliográficas: Bartsch III.24.45; Hollstein 36.III; Hirschmann 36; Strauss 268. BM 1853,0709.5 y D,5.193




87. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *San Felipe*. Estampa 5 de la serie "Cristo, los Doce Apóstoles y San Pablo" o El Credo corto" (14 estampas). Buril, 1589. 147 x 102 mm. Numerado y con inscripción en latín en el margen inferior: "V. // *Descendit ad Inferna, ter- / tia die resvrrexit a mor- / tvis*". Numerado en la esquina inferior izquierda: "5". Referencias bibliográficas: Bartsch III.24.48; Hollstein 39.III; Hirschmann 39; Strauss 271. BM 1853,0709.8 y D,5.199. BNE INVENT/2275




88. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). Copia anónima de la anterior. *San Felipe*. Estampa 5 de la serie "Cristo, los Doce Apóstoles y San Pablo" o El Credo corto" (14 estampas). Buril, 1589. 147 x 102 mm. Numerado y con inscripción en latín en el margen inferior: "V. // *Descendit ad Inferna, ter- / tia die resvrrexit a mor- / tvis*". Numerado en la esquina inferior izquierda: "5". Papel con marca de agua "Serpiente de Esculapio". Procedencia: reverso con sello de la colección Königliche Kupferstichsammlung Stuttgart (Lugt 2323, 2324) e inscripción manuscrita de grafito Referencias bibliográficas: Bartsch III.24.48; Hollstein 39.III; Hirschmann 39; Strauss 271



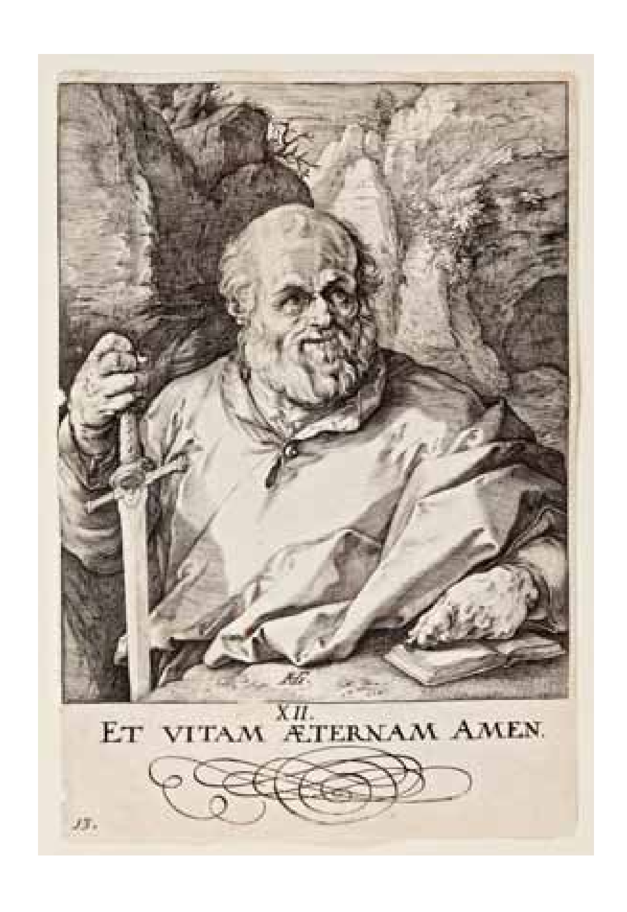

89. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *San Bartolomé*. Estampa 6 de la serie "Cristo, los Doce Apóstoles y San Pablo" o El Credo corto" (14 estampas). Buril, 1589. 150 x 105 mm. Numerado y con inscripción en latín en el margen inferior: "VI. // *Ascendit ad coelos, sedet / ad dexteram Dei patris om- / nipotentis.*". Referencias bibliográficas: Bartsch III.24.29; Hollstein 40.III; Hirschmann 40; Strauss 272. BM 1853,0709.9 y D,5.201




90. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *Santo Tomás*. Estampa 8 de la serie "Cristo, los Doce Apóstoles y San Pablo" o El Credo corto" (14 estampas). Buril, 1589. 148 x 102 mm. Firmado con el monograma: "HG fecit". Numerado y con inscripción en latín en el margen inferior: "VII. // *Inde ventvrvs est, ivdica- / re vivos & mortvos.*" Numerado en la esquina inferior izquierda: "8". Referencias bibliográficas: Bartsch III.24.50; Hollstein 41.III; Hirschmann 41; Strauss 274. BM 1853,0709.10 y D,5.203




91. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *San Judas Tadeo*. Estampa 12 de la serie "Cristo, los Doce Apóstoles y San Pablo" o El Credo corto" (14 estampas). Buril, 1589 150 x 105 mm. Firmado con el monograma: "HG". Numerado y con inscripción en latín en el margen inferior: "XI. // *Carnis resurrectionem*." Numerado en la esquina inferior izquierda: "12". Referencias bibliográfícas: Bartsch III.24.54; Hollstein 45.III; Hirschmann 45; Strauss 278. BM 1853,0709.14 y D,5.211




92. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *San Matías*. Estampa 13 de la serie "Cristo, los Doce Apóstoles y San Pablo" o El Credo corto" (14 estampas). Buril, 1589. 150 x 105 mm. Firmado con el monograma: "HG". Numerado y con inscripción en latín en el margen inferior: "XII. // *Et Vitam aeternam Amen*." Numerado en la esquina inferior izquierda: "13". Referencias bibliográfícas: Bartsch III.24.55; Hollstein 46.III; Hirschmann 46; Strauss 279. BM 1853,0709.15 y D,5.213




93. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *San Pablo*. Estampa 14 de la serie "Cristo, los Doce Apóstoles y San Pablo" o El Credo corto" (14 estampas). Buril, 1589 147x100 mm. Firmado con el monograma "HG. fe.". Con inscripción en latín en el margen inferior: "*Nam mihi vita Christvs / est, & mors Lucrvm.*". Numerado en la esquina inferior izquierda: "14".Procedencia: Anverso con sello de la colección del rey Federico Augusto II de Sajonia (Lugt 971). Reverso con sello de la colección del rey Federico Augusto II de Sajonia (Lugt 971, Doublette), sello "H" en un círculo (no aparece en Lugt) y varias inscripciones manuscritas de grafito. Referencias bibliográficas: Bartsch III.24.56; Hollstein 47.III; Hirschmann 47; Strauss 280. BM 1853,0709.16 y D, 5.215



94. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *Cristo orando en el Monte de los Olivos*.
Estampa 2 de la serie "La Pasión" (12 estampas). Buril, 1597. 197 x 130 mm. Firmado con monograma e inscripción: "A.o HG 97". Numerado en la esquina inferior izquierda: "5".
Referencias bibliográficas: Bartsch III.20.28; Hollstein 22.I; Hirschmann 22; Strauss 342
Existe un dibujo preparatorio en Leipzig (Reznicek 34). BM 1856,0614.55



95. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *El prendimiento*. Estampa 3 de la serie "La Pasión" (12 estampas). Buril, 1598. 200 x 130 mm. Firmado con monograma e inscripción: "98/HG". Numerado en la esquina inferior izquierda: "3". Referencias bibliográficas: Bartsch III.20.29; Hollstein 23.I; Hirschmann 23; Strauss 355. BM 1856,0614.57



96. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *Cristo ante Caifás*. Estampa 4 de la serie "La Pasión" (12 estampas). Buril, 1597. 200 x 130 mm. Firmado con monograma e inscripción: "A.o 97/HG". Numerado en la esquina inferior izquierda: "4". Referencias bibliográficas: Bartsch III.20.30; Hollstein 24.I; Hirschmann 24; Strauss 343. BM 1856,0614.58



97. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *Cristo ante Pilatos*. Estampa 5 de la serie "La Pasión" (12 estampas). Buril, 1596. 200 x 130 mm. Firmado con monograma e inscripción: "A.o HG 96". Numerado en la esquina inferior izquierda: "5". Referencias bibliográficas: Bartsch III.20.31; Hollstein 25.I; Hirschmann 25; Strauss 332.
BM 1856,0614.59. BNE INVENT/80496



98. GOLTZIUS, Hendrick (Mühlbracht, 1558-1617). *El entierro de Cristo*. Estampa 11 de la serie "La Pasión" (12 estampas). Buril, 1596. 200 x 133 mm. Firmado con el monograma "HG" y fechado 1596. Numerado en la esquina inferior izquierda: "11". Referencias bibliográficas: Bartsch III.20.37; Hollstein 31.I; Hirschmann 31; Strauss 334. BM 1856,0614.65. BNE INVENT/75330



99. SAENREDAM, Jan (Zaandam, 1565-1607), según diseño de Hendrick Goltzius (1558-1617). *Jael y Sisera*. Buril, h. 1595. 266 x 203 mm. Firmado "HGoltzius Invenit. / I. S. Sculptor" y con el privilegio "Cum privil. Sa. Cæ. M.". Papel con marca de agua "Cabeza de loco". Referencias bibliográficas: Bartsch III.236.43; Hollstein 19.III; Nagler 43. BM 1856,0815.59. BNE INVENT/2311



100. SAENREDAM, Jan, (Zaandam, 1565-1607), según diseño de Polidoro da Caravaggio (h. 1492/1495-1543) y la dirección de Hendrick Goltzius (1558-1617). *Níobe se vanagloria y se burla de Latona*. Estampa 4 de la serie "El Castigo de Níobe" (8 estampas en friso). Buril y aguafuerte, 1594. 260 x 385 mm. Inscripción con dedicatoria parcial a: "Ilmo. et exmo. Domino Dno. Frederico Cesi, Duci de Aquaesparte // editum, summa cum obsera// HGoltzius exc.// l:". Y dos columnas de texto, de dos líneas "*Tanta ego, ait, turba natorum instructa meorum / Tantalis, et magno felix Amphone coniux – Quae fama magnis etiam celestibur Aequor, / Nempe tibi cedam prolis Latona gemelle*". "F.E." (Franco Estius). Numerado 4. Referencias bibliográficas: Bartsch III.231.33; Hollstein 113.III. BM 1854,0513.148



101. SAENREDAM, Jan, (Zaandam, 1565-1607), según diseño de Polidoro da Caravaggio (h. 1492/1495-1543) y la dirección de Hendrick Goltzius (1558-1617). *El pueblo lleva sus ofrendas al altar de la diosa Latona*. Estampa 7 de la serie "El Castigo de Níobe" (8 estampas en friso). Buril y aguafuerte, 1594. 260 x 385 mm. Inscripción con dos columnas de texto, cada una con dos líneas "*Plebs, proceresquae simul sanctam advoluntur ad aram / Effigiemquae Deae sertis gemmantibus ornant, - Undiquae concursus, votis delubra resultant, / Et sertis addunt, votisquae precantia verba*." El texto corresponde a la estampa número 2 de la serie, equivocado por el calígrafo en la primera tirada de la obra. Referencias bibliográficas: Bartsch III.231.33; Hollstein 113.III. BM 1854,0513.151



102. SAENREDAM, Jan (Zaandam, 1565-1607), según dibujo de Lucas van Leyden (1489/1494-1533). *Jael y Sisera*. Buril, h. 1600. 283 x 209 mm. Firmado "J. Saenredam sculp." y monograma de Lucas van Leyden "L". Referencias bibliográficas: Bartsch III.253.107; Hollstein 20.I; New Hollstein 2 (después de L .v .L. o en su estilo). BM 1873,0809.823. BNE INVENT/2305



103. SAENREDAM, Jan (Zaandam, 1565-1607), según dibujo de Lucas van Leyden (1489/1494-1533) y editado por Carel van Sichem (activo en Ámsterdam, 1600-1618). *Judith y Holofernes*. Buril, h. 1600. 286 x 210 mm. Firmado "J. Saenredam sculp." y "CV.Sichem editor et excud.". Con monograma de Leyden. En el margen inferior: "*Vincit inerme genus fortissima corpora bello / Cum Deus in sontes horrida bella movet*". A la derecha la dedicatoria: "*Adriano Stalpaert spectato eiui Leidensi Petrus vanden / Landen hoc amicitiae & observantiae monumentum / dedicauit*". En la esquina inferior derecha "D.B.". 2º Estado. Referencias bibliográficas: Bartsch III.254.108; Hollstein 18.I; New Hollstein 3 (después de L .v .L. o en su estilo). BM 1849,1027.103. BNE INVENT/2306



104. SAENREDAM, Jan (Zaandam, 1565-1607), según dibujo de Lucas van Leyden (1489/1494-1533), y editado por Niclaes de Clerck (activo en Delft, 1593-1623). *El himno de la hijas de Israel a David* (*David con la cabeza de Goliath*). Buril, 1600. 265 x 187 mm. Firmado y fechado "J. Saenredam sculp." (borrado) y "N. de Clerck ex." y "1600 / L.". Referencias bibliográficas: Bartsch III.254.109; Hollstein 11.III; Hollstein 64 (después L .v .L.). BM 1857,0613.570 y D,5.16



105. FIRENS, Pierre (Amberes, 1580-1638). Copia invertida de la estampa de Jan Saenredam (1565-1607), según dibujo de Lucas van Leyden (1489/1494-1533). *El himno de la hijas de Israel a David* (*David con la cabeza de Goliath*). Buril, h. 1600-1638. 279 x 194 mm. Firmado "Petrus Firens excudit" y con el monograma de Leyden. Con la inscripción del libro de Samuel, cap. 18: "*Cum reverteretur percusso Philisthaeo David, et ferret caput eius in Jesrusalem egressae sunt mulieres de universis urbibus / Israel et praecinebant ludentes atque dicentes Percuisit Saul mille et David decem millia*. S. Reg. 18." Referencias bibliográficas: Hollstein Dutch, Firens I; Hollstein Dutch Saenredam 11C. BNE INVENT/4292

# Bibliografía


AUMÜLLER, E. (1881), *Les Petits Maitres Allemands*, Múnich.
BARTSCH, A. (1803), Le Peintre *graveur*, 21 vols., Viena.
EYSSEN, E. (1904), *Daniel Hopfer von Kaufbeuren, Meister zu Augsburg 1493–1536,* Heidelberg.
HIND, A. M. (1910), *Catalogue of Early Italian Engravings … in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, 2 vols., Londres.
HIND, A. M. (1838), Early Italian Engraving, a critical *catalogue*, 7 vols., Londres.
HIRSCHMANN, O. (1921), *Hendrik Goltzius, Verzeichnis des graphischen Werkes*, Leipzig.
HOLLSTEIN, F. W. H. (1949), *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts c.1450-1700*, Ámsterdam.
HOLLSTEIN, F. W. H. (1954), *German engravings, etchings and woodcuts c.1400-1700*, Ámsterdam.
HOLLSTEIN, F. W. H. (1993), *The New Hollstein: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Ámsterdam.
HOLLSTEIN, F. W. H. (1996), *The New Hollstein: German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700*, Ámsterdam.
KÜHN-HATTENHAUER, D. (1979), *Das graphische Oeuvre von Francesco Villamena,* Berlín.
LANDAU, D. (1978), *Catalogo completo dell‘ opera grafica di Georg Pencz*, Milán.
LUGT, F. (1921), *Marques de Collections: (Dessins-Estampes), Marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques* , Ámsterdam.
LUGT, F. (1956*), Supplément. Les marques de collections de dessins & d'estampes*, La Haya.
MEDER, J. (1932), *Dürer Katalog*, Viena.
NAGLER, G. K. (1858), *Die Monogrammisten*, 5 vols., Múnich.
O'DELL-FRANKE, I. (1977), *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis*, Wiesbaden.
PAULI, G. (1977), *Hans Sebald Beham: Ein Kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche Radirungen und Holzschnitte*, 5 vols., Estrasburgo.
STRAUSS, W. L. (1977), *Hendrik* Goltzius: the complete engravings and woodcuts, Nueva York.
VOLBEHR, T. (1888), *Lucas van Leyden. Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte*, Hamburgo.
WINZINGUER, F. (1952), *Albrecht Altdorfer, Gesamtausgabe*, Múnich.
WINZINGUER, F. (1963), *Albrecht Altdorfer Graphik*, Múnich.





04

# El grabado y sus técnicas al servicio de la sociedad. Orígenes y desarrollo en Occidente

*Felipe Jerez Moliner (Universitat de València)*

Como demuestran diversas fuentes conservadas, en el siglo XIV el grabado en relieve, originario de China como la tinta o el papel, ya era conocido en Europa para ser aplicado tanto en la decoración de tejidos y muros como en papel.[1] La talla en superficie de una determinada representación sobre un taco de madera generaba una matriz, susceptible de ser entintada y posteriormente frotada o presionada para reproducir con exactitud una imagen. De manera progresiva desde comienzos del siglo XV y debido a diversas circunstancias, aumentó el empleo de este sistema para la creación de estampas en papel, ya fuese con finalidad devocional por medio de imágenes piadosas, o bien con fines lúdicos, especialmente en ambien-

tes cortesanos, a través de juegos de naipes.[2] El florecimiento coetáneo de la fabricación de papel en distintas ciudades europeas; la fuerte y nueva espiritualidad arraigada tras las devastadoras epidemias de peste sufridas en Occidente y la consiguiente búsqueda de salvación a través de la piedad personal o la peregrinación, alentada por la doctrina cristiana; o el precio reducido de las obras estampadas, difundidas mediante ventas masivas en ferias, mercados y centros monásticos, son sólo tres de las posibles causas que contribuyeron al crecimiento y éxito del grabado y la estampa. Durante décadas, una de sus principales y complejas pretensiones fue acercarse, si no asimilarse, a la pintura y la miniatura, y por esa razón muchas de las estampas tiradas en negro fueron iluminadas con posterioridad, una tras otra, con colores al agua. Los resultados distaban enormemente de la calidad coetánea de las artes figurativas mencionadas, pero frente a su exclusividad y reducida accesibilidad, el grabado ofrecía multiplicidad, ligereza, movilidad y abaratamiento de costes, características que provocaron con su difusión y consumo una verdadera «democratización» icónica.[3] Este fenómeno está considerado el inicio de la explosión iconográfica y visual de nuestros días e incluso, por su gran capacidad de transmisión de ciencia y conocimiento a partir de la imagen, como uno de los pilares del mundo moderno.[4]

La expansión de la práctica del grabado motivó lógicamente un dominio paulatino de la técnica, una adecuación de las herramientas y los materiales necesarios para su ejecución y, en definitiva, una mejora general de los resultados.[5] Con cierta resistencia, provocada quizás por la oposición de los iluminadores de códices y miniaturistas, el grabado en relieve sobre madera también comenzó a emplearse en la ilustración de textos, uno de sus principales y más productivos usos. En ocasiones, se fueron incorporando tímidamente a la decoración de los códices manuscritos, y en otras, sobre todo en Holanda y Alemania, fueron conformando las matrices de los llamados *libros bloque* o *tabelarios*, en los que un mismo taco comprendía el relieve de cada página de la obra, con todas las líneas de texto y las ilustraciones dominantes.[6] Como es sabido,

a mediados del siglo XV, la invención de la imprenta de caracteres móviles, apoyada en el mismo método de estampación de matrices en relieve para la composición de los tipos del texto y de las imágenes, provocó una auténtica revolución en la transmisión de la cultura y el conocimiento, pero también impulsó definitivamente la difusión por Europa de las distintas aplicaciones del arte gráfico por medio de sus artífices o sus creaciones, fácilmente transportables. La labor editorial daba sus primeros y fructíferos pasos y tanto los grabadores como los impresores y el resto de profesionales partícipes en este trabajo colectivo se vieron enormemente beneficiados por el aumento exponencial de la demanda de libros ilustrados.



1. A mi maestro, el profesor José María López Piñero († 8-VIII-2010), a quien debo mi dedicación a la ilustración y el grabado, y a quien he recordado en innumerables ocasiones mientras preparaba este trabajo.
2. Durante décadas ha existido un rechazo generalizado al uso del término correcto *estampa* para denominar el producto resultante de los distintos sistemas de reproducción de imágenes. Su asociación con un tipo particular de imágenes de uso devocional, masificado durante siglos, influyó sin duda en su abandono. Por el contrario, comúnmente se utiliza la palabra *grabado* para referirse a los resultados en papel del arte gráfico —aunque en el papel no se graba—, y se extiende incluso en casos como en la litografía o la serigrafía, en los que en ningún momento se produce la acción de grabar. Sobre terminología y técnicas se recomienda el libro de J. Blas Benito, A. Ciruelos y C. Barrena Fernández (1996), *Diccionario del dibujo y la estampa*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Calcografía Nacional.
3. J. A. Ramirez (1997), *Medios de masas e historia del arte*, 5.ª ed., Madrid, Cátedra, pp. 17-32.
4. W. M. Ivins (1975), *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 14 y ss. (ed. original, 1953); E. Eisenstein (1994), *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Madrid, Akal (ed. original, 1983).
5. Para la identificación y conocimiento de las técnicas véase A. Krecja (1990), *Las técnicas del grabado*, Madrid, Libsa (ed. original, 1980); B. Gascoigne (1986), *How to identify prints*, Londres, Thames and Hudson; J. Dawson, coord. (1996), *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales*, Madrid, Tursen y Hermann Blume; o R. Vives (2003), *Guía para la identificación de grabados*, Madrid, Arco/Libros.
6. Aunque hay ejemplares de una calidad altísima, que eran iluminados posteriormente, sus características los sitúan como una respuesta popular y económica frente a la exclusividad de los códices manuscritos pintados destinados a los estamentos más privilegiados. Sobre el origen del libro y el grabado, véase L. Febvre; H.-J. Martin (2005), *La aparición del libro*, México, F.C.E., pp. 27-29 (ed. original, 1958) y M. Melot, *et al.* (1999), *El grabado. Historia de un arte*, Ginebra, Skira-Carroggio (ed. original, 1981).

Por aquellos mismos años, en Occidente apareció un importante competidor: el grabado en hueco sobre metal, ya fuese en cobre o en hierro. Se trataba de un sistema contrario al anterior, basado en la incisión de las líneas de representación sobre una superficie metálica que actuaba de matriz. En sus huecos se depositaba la tinta que debía pasar a cada estampa tras ejercer una fuerte presión. La nueva técnica era capaz de producir imágenes de líneas más finas, mayor detallismo, mejores texturas e imitaciones del natural, y acabó generando variantes creativas inalcanzables para el grabado en relieve. Sin embargo, por su método de estampación, opuesto al empleado en la composición de los textos y la impresión tipográfica, la rivalidad entre ambos sistemas se ciñó en los comienzos y durante cerca de un siglo casi exclusivamente a la estampa suelta o seriada. En esta etapa de convivencia, de creaciones paralelas en el tiempo de grabados en madera o en metal, incluso por parte de los mismos artistas, se aprecia una diferencia básica en el protagonismo que tienen los pintores respecto a su elaboración. En el grabado en relieve, los pintores, identificados en su caso como artífices de la obra, participan casi exclusivamente en el diseño o dibujo previo a la talla de la matriz, cuya autoría por parte de imagineros o artesanos de la madera permanece salvo excepciones en el anonimato. En cambio, en el grabado sobre metal, aunque en origen se vinculase a los orfebres, los pintores encontraron tempranamente un nuevo medio de expresión, y en bastantes casos ejecutaron personalmente tanto el diseño como el grabado de las matrices.[7] Otros, por su mayor capacidad de detalle, lo consideraron como un sistema útil de reproducción artística y, por ende, de difusión de su obra dibujada o pintada, por lo que se establecieron habituales acuerdos con grabadores expertos capaces de «traducir» acertadamente sus pinturas al lenguaje del arte gráfico.[8] La competencia artística entre grabadores, el aprovechamiento del medio por parte de los pintores y el negocio del comercio de estampas se habían iniciado. La identificación del autor, a través de un monograma primero y luego con el apellido, dentro de la nueva concepción individual del artista durante el Renaci-

miento, quedó pronto instaurada en el arte del grabado y estimuló tanto el coleccionismo como la expansión individual de asuntos, estilos, maneras artísticas e ideas por un amplio ámbito territorial.[9]

### El grabado en relieve: maderas, imagineros y pintores

El grabado en relieve sobre madera es la técnica de reproducción gráfica más antigua. Durante décadas, el procedimiento se ha denominado *xilografía*, por ser la madera (en griego *xylon*) el material con el que se realizaba en origen el molde o la matriz de este tipo de grabados. No obstante, los estudios especializados más recientes señalan que en castellano es más correcto referirse al grabado en relieve sobre madera realizado entre los siglos XIV y XVIII con la palabra que se empleaba en la época, es decir, *entalladura*.[10] Básicamente, consiste en tallar sobre la superficie de una pieza de madera la imagen o signo que desea repetirse. La preparación del taco constituye el primer paso y se obtiene mediante el corte paralelo al tronco de un bloque de madera suave, preferentemente



7. Sirvan de ejemplo el único grabado que se conoce del artista florentino Antonio Pollaiuolo, *Combate de hombre desnudos*, por estar firmado, ser relativamente grande, temprano (h. 1470-1475) y muy influyente, o los numerosos grabados a buril del alemán Martín Schongauer. Sobre ellos véanse los trabajos de D. Landau (2003), «Pollaiuolo Battle of the Nudes», *Print Quarterly*, XX-4, 408-412; y S. Kemperdick (2004), *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg, M. Imhof.

8. La asociación entre pintores y grabadores en metal para la expansión de su obra está documentada en la Italia del último tercio del siglo XV. Botticelli permitió que el orfebre-grabador Baccio Baldini reprodujera en cobre sus dibujos para ilustrar varios libros impresos a partir de 1477. Mantegna practicó el grabado a buril y en su taller de Mantua se copiaban sus diseños. Años más tarde, Rafael Sanzio estableció en Roma un negocio con el grabador Raimondi para la reproducción lícita de sus pinturas. Véase L. Pon (2004), *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven, Yale University Press.

9. M. McDonald (2004), *La colección de estampas de Hernando Colón (1488-1539). Coleccionismo en la era del Descubrimiento*, Barcelona, Fundación «la Caixa».

de un árbol frutal como el cerezo, el peral o el ciruelo. Este tipo de taco cortado en la dirección de las vetas del árbol se denomina *madera a la fibra* o *madera al hilo*. Tras nivelar cada una de las caras de la matriz y pulir la superficie, se copia en ella el dibujo invertido, directamente o a través de un calco. El proceso de grabación se inicia con el corte de los contornos de la representación y el vaciado posterior de las zonas de la matriz que carecen de imagen con la ayuda de gubias, escoplos y cuchillas. De esta forma, en el taco únicamente se deja en relieve el contenido del dibujo que se quiere reproducir. Una vez obtenido el grabado de la matriz, se procede a la estampación o proceso de impresión. Se pasa un rodillo de tinta por la superficie del taco y se limpian los posibles restos depositados en las zonas rebajadas que no llevan representación. Después, se tiende una hoja de papel humedecida sobre la parte entintada del grabado y se produce la presión necesaria para facilitar la transferencia de la tinta. Durante años, se hizo mediante frotación del reverso del papel con un instrumento duro de forma redondeada llamado *baren*. En el siglo XV las prensas verticales consiguieron el mismo objetivo de manera más rápida y eficaz. El secado de la tinta y el papel era el último requisito para dejar la estampa en condiciones.[11]

Desde mediados del siglo XV, especialmente en Alemania, Holanda e Italia, donde se ubican las primeras imprentas, grupos de entalladores trabajaron en la ilustración de libros impresos por encargo de los editores. Con su experiencia artesana, elaboraban las distintas matrices en relieve a partir del dibujo creado por ilustradores o pintores. Las estampas reflejarán en cada caso el resultado del trabajo colectivo desarrollado en el centro impresor, con contrastes de calidad, estilo, gusto e intereses. Obras toscas y populares conviven con otras sutiles y cuidadas. De las imprentas venecianas y florentinas surgieron ilustraciones clásicas, limpias y orladas. De las alemanas, imágenes más recargadas, duras y expresivas.

El proceso de estampación de las entalladuras se realizó habitualmente con tinta negra. La aplicación del color se llevó a cabo, en la ma-

yoría de los casos, mediante el sistema de iluminación, es decir, pintando con pigmentos diluidos en agua las estampas monocromas resultantes de la impresión. A comienzos del siglo XVI, en Alemania, los grabadores emplearon otro método que tenía como finalidad dar un color uniforme al fondo de la representación. Este procedimiento, llamado *camafeo*, consistía en la superposición de dos tacos de madera. El primero, casi sin relieve, se entintaba con un color terroso o verdusco, y el segundo, donde se encontraba la representación, se estampaba en negro o con un tono del mismo color algo superior. En estos casos, se podía combinar con el color del papel, las reservas o *blancos* de la matriz, e incluso, en casos excepcionales como los surgidos en las cortes de Sajonia y Augsburgo, salpicando las estampas con polvo de oro y de plata.[12] Otra forma igualmente temprana y más elemental de colorear a través de la estampación consistió en entintar sucesivamente con cada uno de los colores deseados



10. El descubrimiento a finales del siglo XVIII de las ventajas de grabar en relieve con buril sobre un taco de madera cortado de modo perpendicular al tronco del árbol, es decir, a contrafibra o a testa, supuso una revolución al permitir líneas más finas y además coincidir de nuevo con el sistema en relieve de composición e impresión tipográfica para la edición de libros ilustrados. Esta técnica es la que debe llamarse *xilografía*, aunque su uso amplio y extendido en el tiempo hace aconsejable acotarlo con la denominación *xilografía a contrafibra*, pese a que sea redundante. Una muestra de la utilización incoherente del término genérico *xilografía* la encontramos en los grabados cuya matriz es de linóleo. Véase J. Blas Benito, A. Ciruelos y C. Barrena Fernández (1996), *op cit.*, pp. 99-100.

11. W. Chamberlain (1988), *Manual de grabado en madera y técnicas afines*, Madrid, Hermann Blume (ed. original, 1978).

12. Aunque hay intentos anteriores, la documentación sitúa los comienzos del camafeo hacia 1505 en el taller de Erhard Ratdolt en Augsburgo, en su deseo de publicar libros impresos de lujo a imitación de los códices manuscritos iluminados. El impulso del procedimiento parece responder a una especie de rivalidad surgida en 1508 entre el ducado de Sajonia, representado por Lucas Cranach, y la corte imperial de Augsburgo, en la que trabajaban Hans Burgkmair y Jost de Negker. También en Estrasburgo, a partir de 1510, Hans Baldung Grien y Hans Wechtlin hicieron excelentes camafeos, incluidos algunos de temas esotéricos poco frecuentes. Véase G. Bartrum (1995), *German Renaissance Prints 1490-1550*, Londres, British Museum.

el mismo taco de madera, pero cubriéndolo con una plantilla de reserva distinta. Poco tiempo después, en Italia, concretamente en Venecia, el grabador Ugo da Carpi empleó la técnica del claroscuro para obtener también estampaciones de entalladuras en color. El proceso requería tres o más tacos de madera en los que se grababa en relieve una parte de la imagen. Su nombre procede del modo de estampación, que se realizaba sobre una misma hoja de papel, partiendo de los tonos claros y finalizando con los oscuros del taco de los contornos.[13]

En relación con las técnicas de grabado en relieve debe mencionarse además que en el siglo XV también se practicó, aunque de manera minoritaria, un procedimiento sobre metal blando o madera, conocido como *acribillado*, consistente en hundir los blancos de la representación, dejando en resalte sus contornos y otras zonas en superficie que eran golpeadas con punzón para generar en la estampa un efecto de punteado blanco sobre las zonas entintadas. Además, también pueden destacarse como una variante técnica las entalladuras de líneas blancas de Urs Graf de Basilea, obtenidas hacia 1520, con las que se provocaba un contraste significativo frente al método común. Las líneas de sus figuras quedaban excavadas en la matriz de madera y, por tanto, su representación aparecía resaltada sobre un fondo negro tras el entintado y su impresión.

**El grabado en hueco: metales, orfebres y pintores**

El grabado en hueco sobre metal es la técnica del arte gráfico que consiste en vaciar, mediante el uso de herramientas o ácidos corrosivos, las líneas de la composición previamente dibujada sobre una lámina de metal. Se trata por tanto, de un sistema contrario a la entalladura, porque en lugar de dejar la imagen en relieve, la hunde bajo la zona superficial metálica. Esa diferencia fue precisamente la que ralentizó su incorporación a la ilustración del libro impreso y provocó que mayoritariamente se empleara en la estampa suelta o seriada.[14] La lentitud y dificultad en el proceso de ejecución de la matriz y en su estampación o el precio elevado del metal respecto a la madera son algunos de los inconvenientes que le

acompañaron en los inicios. La ventaja esencial que ofreció este método fue posibilitar la inclusión de gran parte de los detalles requeridos en una determinada representación y que difícilmente podían obtenerse con la entalladura. Con el tiempo, también fue un enorme adelanto la aplicación combinada de varias técnicas en hueco sobre la misma lámina para ampliar los efectos y mejorar el resultado final.

La impresión del grabado en hueco es una operación mucho más compleja y lenta que la del grabado en relieve. Por esa razón, aunque se sabe que algunos artistas efectuaron personalmente también esa labor que tanto puede afectar a la apariencia final de las estampas, habitualmente fue llevada a cabo por especialistas conocedores de las tintas, los papeles y las máquinas de prensar. El proceso se inicia con la distribución de la tinta por las zonas hundidas de la matriz, que debe efectuarse con la plancha de metal caliente. Con la ayuda de un trapo de hilos o tarlatana se introduce la tinta en los surcos y se limpian los restos que van quedando en la superficie sin representación. De manera básica se puede decir que, para la estampación, se coloca el papel ligeramente humedecido sobre la matriz entintada y se protege, para evitar la ruptura del papel, con una capa de lana o algodón denominada *cordellate*. Estos elementos se sitúan en la base de la platina de la prensa calcográfica o tórculo, donde recibirán de forma homogénea la fuerte presión de dos rodillos de acero.[15] De ese modo se produce el traspaso de la tinta que



13. Hasta 1516 Ugo da Carpi no registró el procedimiento del *chiaroscuro* en el Senado de Venecia para evitar las imitaciones. Probablemente, la moda coetánea italiana de las pinturas en claroscuro para grisallas y frontispicios contribuyó a su éxito.
14. De forma excepcional, desde 1477 el impresor alemán Nicolaus Laurentii, instalado en Florencia, editó varios libros con ilustraciones procedentes de grabados a buril realizados por Baccio Baldini, a partir de dibujos de Botticelli, como en *La divina comedia* de Dante comentada por Cristoforo Landino, de 1481.

llenaba los huecos del soporte metálico a la hoja de papel y se obtiene la estampa con la reproducción de la imagen.

El origen del grabado en hueco sobre metal se sitúa en Italia y Alemania durante la primera mitad del siglo XV, vinculado, como es lógico, a los talleres de orfebres, de donde proceden y en donde se formaron buena parte de los primeros grabadores en metal. Desde Vasari se mantiene la hipótesis de que fue el orfebre florentino Tomaso Finiguerra quien descubrió casualmente las posibilidades gráficas del grabado en hueco sobre metal, al estampar en papel, con la intención de comprobar el estado y aspecto de la obra, uno de sus *nieles*, pieza de orfebrería cuyas incisiones se rellenan de una especie de esmalte negro hecho de plata y plomo fundidos con azufre. En la segunda mitad del siglo XV, en el ámbito germano, destacan los grabados en metal del Maestro de las Cartas, el Maestro ES o Martin Schongauer. En Italia, sobresalen los buriles de Pollaiuolo, Mantegna y Baccio Baldini. En el cambio de siglo, grabadores como Durero y Lucas van Leyden alcanzarían un nivel excepcional.

El cobre (del griego *calcos*) fue el metal más utilizado en este tipo de grabado, y por ese motivo generalmente se ha denominado *calcografía* al conjunto de grabados en hueco sobre metal. Sin embargo, como veremos, no siempre es correcto, puesto que en el siglo XVI se usó también hierro o acero y, ya a partir del siglo XIX, se sumaron el cinc y el aluminio, entre otros. La manera de realizar los surcos, tallar la matriz o *abrir* el metal es lo que diferencia básicamente las múltiples modalidades técnicas del grabado en hueco que se han sucedido a lo largo de la historia. Podemos atender a dos tipos generales de clasificación. La primera se basa en el modo en que el artista actúa sobre la lámina, que puede ser de dos formas: mediante un sistema directo o manual, con la ayuda de determinadas herramientas (buril, punta seca, punteado y manera negra) o por medio de uno indirecto, apoyándose en el uso de ácidos corrosivos (aguafuerte, aguatinta, estilo del lápiz y barniz blando). A partir del primer tercio del siglo XVI ya podemos encontrar obras que combinan ambos sistemas. La segunda clasificación depende del lenguaje gráfico

utilizado o la apariencia del resultado. Se puede distinguir entre el grabado de línea y el pictórico, bien sea de puntos o de tonos. Salvo raras excepciones, hasta el siglo XVII el lenguaje imperante es el lineal, descriptivo y óptico, acompañado de punteados, para ayudar a generar determinadas texturas y matices tonales.

En el caso que nos ocupa, todas las estampas que se muestran de la colección Mariano Moret son producto de grabados calcográficos, pertenecientes al periodo comprendido entre finales del siglo XV y comienzos del XVII. Por tanto, las técnicas de grabado usadas para la creación de sus matrices se reducen a las conocidas en la época: una gran mayoría abiertas con buril, algunas mordidas con aguafuerte y, en pocos casos, con ligeros retoques de punta seca.

Dentro del grabado en hueco sobre metal, la técnica más antigua fue la del buril. Este procedimiento manual recibe su nombre de la herramienta de acero utilizada para trazar los surcos en la matriz. El método consiste en realizar la imagen mediante incisiones sobre una lámina de metal, fundamentalmente cobre, de uno a tres milímetros de grosor. La superficie, previamente pulida, recibe el dibujo de forma directa o a través de un calco. A continuación, el artista abre con su buril los trazos diseñados sobre la plancha en un ejercicio manual que requiere una gran destreza. El efecto final de la representación grabada depende de la anchura dada a los trazos, de la separación existente entre las líneas y de la cantidad y tipo de cruces realizados. Esta tarea sólo puede ser ejecutada correctamente por un profesional, pues es el procedimiento de grabado



15. Esa fuerza de la prensa provoca una *huella* en la estampa que coincide con el perímetro de la matriz metálica. Sin embargo, en la estampa suelta durante siglos fue frecuente el recorte del papel ajustado a la imagen entintada, por lo que se elimina esa señal característica del procedimiento en hueco.

más complicado que existe. La atribución de ciertos grabados en buril a determinados pintores sólo estaría justificada tras un periodo de ensayo y formación en un taller bajo las enseñanzas de un maestro, como está documentado en numerosos casos. La participación de los pintores en el diseño o dibujo de la composición, como había sido frecuente en el grabado en relieve sobre madera, es algo más factible y habitual, especialmente cuando en el siglo XVI se aprecian los beneficios económicos y propagandísticos del grabado de reproducción y la venta de estampas.

El grabado al aguafuerte es otra técnica de grabado en hueco sobre metal relativamente temprana.[16] Como indica su nombre, los resultados de este procedimiento se obtienen a través de la actuación de un ácido o mordiente, que ataca las líneas de representación de la matriz metálica. El uso de ácidos sobre metal ya era conocido por los armeros y orfebres, pero su manejo en el arte gráfico parece que fue descubierto por el grabador Daniel Hopfer, quien, hacia el año 1500, creó con ácido las líneas de representación de varias matrices de hierro en su taller de Augsburgo. Lucas van Leyden, por ejemplo, fue el primero que lo usó en 1520 en varias matrices de cobre que acabó de grabar a buril, por lo que se considera que fue el iniciador de esta fructífera combinación. Sin embargo, ya fuese como técnica mixta o única, el empleo del aguafuerte no llegó a adquirir protagonismo en el grabado hasta décadas más tarde, una vez disponibles los mordientes adecuados para atacar el cobre y comprobar su variedad y posibilidades expresivas. Entre sus características se encuentran la facilidad de ejecución del diseño, gracias a su similitud con los trazos del dibujo, así como su fuerza, expresividad y gradación de resultados. Estos rasgos explican que esta técnica de grabado se vinculara no sólo a los grabadores profesionales, sino de manera especial a los pintores, como Ribera o Rembrandt.

En el grabado al aguafuerte, la matriz se somete a una operación especial que la distingue de otros métodos. La lámina de metal, del mismo grosor aproximado que en la técnica anterior, debe ser previamente barnizada y ahumada, originariamente con la ayuda de una pequeña antor-

cha de cera. Las líneas del dibujo se calcan o trazan sobre esa superficie oscurecida de la lámina. Después, se levanta el barniz protector en las zonas dibujadas con una punta redondeada. De ese modo, el aguafuerte sólo actúa temporalmente sobre las zonas de la lámina descubiertas y respeta las que están protegidas. En un primer momento, el proceso de grabado se hacía por inmersión en ácido nítrico rebajado en agua. El grosor de las líneas obtenidas con la técnica del aguafuerte no depende exclusivamente del tamaño de la punta empleada como ocurría en la técnica a buril, sino también del tiempo de actuación y las ocasiones en las que se expone el metal a la *mordida* del ácido.

La otra técnica de grabado en hueco sobre metal, entre las conocidas antes del siglo XVII, es la punta seca. Es la forma más rápida de grabar una superficie de metal, aunque también la de tirada más corta. Recibe este nombre el procedimiento directo de rallar, a modo de lápiz, la lámina metálica con una aguja de acero gruesa y afilada, o con punta de diamante. Esta operación se traduce en leves incisiones o arañazos que dejan pequeñas rebabas de metal características en ambos o en uno de sus lados, y que son en realidad las causantes del aspecto peculiar del estampado producido con esta técnica. La fragilidad de estas rebabas hace que tengan una resistencia corta frente a la fuerte presión y el desgaste propios de la impresión en hueco. En la mayoría de las ocasiones, esta técnica fue usada para conseguir determinados efectos concretos en algunas partes de la representación, es decir, como medio complementario a los grabados al aguafuerte o al buril, y no como método independiente y exclusivo, pese a que así se empleó en su origen y también



16. W. Chamberlain (1995), *Manual del aguafuerte y grabado*, Madrid, Hermann Blume (ed. original, 1972).

mucho más tarde, redescubriendo su valor estético —y limitado— en época contemporánea.

Los comienzos de la punta seca como técnica gráfica se sitúan al menos en el último tercio del siglo XV, periodo al que pertenecen los grabados del llamado Maestro del Libro de Casa, un manuscrito ilustrado sobre materias y temas diversos que se conserva en el castillo del príncipe Walburg en Wolfegg.[17] Su dominio genial del trazo rápido de la punta seca sobre láminas de metal permitió obras siempre expresivas, en ocasiones abocetadas y en otras con detalles originales, poco comunes, llenos de gracia y ternura. Su repertorio de temas y el modo particular de representarlos, a la vez alejados de la técnica cuidada y «acabada» del buril, causaron admiración en Durero, y su influencia estilística, que no técnica, puede verse en algunas de sus obras realizadas tras abandonar Núremberg.



17. Antiguamente, su autor era conocido como el Maestro del Gabinete de Ámsterdam, por conservarse en él la colección más completa de sus obras. Véase E. Panofsky (1995), *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, pp. 33 y 49-50 (ed. original, 1955); D. Hess (1994), *Meister um das «mittelalterliche Hausbuch». Studien zur Hausbuchmeisterfrage*, Maguncia, P. von Zabern.


HSB

# 05

# Durero y su impronta en el grabado alemán del siglo XVI

*Felipe Jerez Moliner (Universitat de València)*

Durero (1471-1528) está considerado como uno de los mejores grabadores, tanto en madera como en metal, de todos los tiempos.[1] Sus estampas alcanzaron una perfección gráfica hasta entonces desconocida, lo que provocó que sirvieran de modelo durante siglos. Sin duda, al margen de su calidad innata fueron muchos los factores y circunstancias que a lo largo de su vida contribuyeron al alcance de dicha maestría. Su trayectoria asociada al grabado se puede dividir en cuatro etapas fundamentales.

**Formación y aprendizaje (1484-1495)**
Durero nació en Núremberg el 21 de mayo de 1471. Su padre, de origen húngaro, fue orfebre y se había formado en los Países Bajos en un ambiente de veneración por pintores como Jan van Eyck y Roger van der Weyden. Su temprano aprendizaje en el taller paterno le permitió familiarizarse con el manejo de las herramientas de trabajo sobre el metal y demostrar su talento en el dibujo. En 1486 ingresó en el taller de Michael Wolgemut (1434-1519), por entonces el mejor pintor de Núremberg.[2] Practicó con la pluma y el pincel, copió del natural, pintó con *gouache*, acuarela y al óleo. También conoció de cerca el dibujo y el grabado de entalladuras, puesto que dicho taller fue de los primeros en activar la participación de los pintores en el diseño de matrices para ilustrar libros impresos. Entre 1487 y 1488 Wolgemut se asoció con el impresor alemán Anton Koberger, que además era el padrino de Durero y que contaba con un grupo de grabadores autónomos. Como consecuencia, pudo aprender el oficio e incluso participar directamente en uno de los proyectos de ilustración más importantes del siglo XV: el *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel, que se imprimió con cierto retraso en Núremberg en 1493 con más de 1.800 ilustraciones, a partir de 650 entalladuras distintas, algunas de grandes dimensiones (380 x 250 mm).[3] Sus imágenes son monumentales, en número, tamaño, calidad técnica y valor artístico. Quizás por haber sido diseñadas por pintores y no ilustradores profesionales, abrieron un nuevo camino ante las posibilidades expresivas del grabado. Su búsqueda de profundidad, sombras, reflejos y texturas mediante las líneas, sus cruces y acercamientos, crearon un nuevo efecto pictórico. Pese a todo, el estilo de Wolgemut tenía sus raíces en la tradición gótica germana, lo que provocó composiciones confusas, con escenas agitadas y contraídas, figuras con rostros de expresión forzada y pliegues artificiales y exagerados. Sus formas se alejan de las entalladuras de líneas finas y limpias, equilibradas, de la ilustración italiana o francesa coetáneas. Sin embargo, Wolgemut quiso adaptarse a las nuevas tendencias y en su taller también se copiaron estampas italianas

y alemanas, producidas a partir de grabados en hueco sobre metal como los de Schongauer,[4] el Maestro ES[5] o Van Meckenem,[6] todos en origen orfebres como Durero.

Durero reconoció por escrito y a través de sus dibujos la admiración tanto por Martin Schongauer, grabador a buril y a veces pintor, como por el Maestro del Libro de Casa, ilustrador, dibujante y en ocasiones



1. El texto de Panofsky (1995), *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza (ed. original, 1955) sigue siendo indispensable. Resultan de gran valor los trabajos sobre su arte gráfico de G. Bartrum (2002), *Albrecht Dürer and his legacy: the graphic Work of a Renaissance Artist,* Londres, British Museum; el repertorio monumental de R. Schoch, M. Mende y A. Scherbaum, dirs. (2000-2004), *Albrecht Dürer: Das druckgrafische Werk in 3 Bänden. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen. 3: Buchillustrationen,* Múnich, Prestel.; y los catálogos realizados en España por C. Huidobro, dir. (1997), *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional*, 2 vols., Madrid, Electa / Biblioteca Nacional; C. Huidobro (1997), *Durero y la Edad de Oro del grabado Alemán (siglos xv-xvi)*, Madrid, Electa / Biblioteca Nacional; o T.-H. Borchert (2001), *Durero y su tiempo*, Barcelona, Fundación «la Caixa».

2. Wolgemut heredó el taller tras casarse con la viuda de su anterior patrono, Hans Pleydenwurff. Su hijastro Wilhelm colaboró en el taller como pintor y diseñador de entalladuras destinadas a los proyectos editoriales de Anton Koberger. En 1491, en su imprenta se publicó la obra *Der Schatzbehalter*, con noventa ilustraciones de tema bíblico creadas a partir de entalladuras diseñadas por ambos.

3. En la exposición puede admirarse uno de los tres ejemplares de la «Crónica de Núremberg» que conserva la Biblioteca Histórica de la Universitat de València.

4. Martin Schongauer (Colmar, h. 1450 – 1491) representa al grabador innovador que había conseguido crear excelentes matrices a buril con tramas y sombreados originales, sutiles y delicados. Véase S. Kemperdick (2004), *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg, M. Imhof.

5. La producción del Maestro ES adaptaba representaciones de la pintura holandesa y se sitúa en la ribera alta del Rin. Se le conocía como el «Maestro de 1466», por ser el año de su representación de Nuestra Señora de Einsiedeln. Según Appuhn, las iniciales de su firma podían corresponder a las del monasterio benedictino de Einsiedeln, un importante centro de peregrinación suizo, que en 1466 celebraba el quinto centenario de su fundación, en el que se vendían y desde el que quizás se creaban estas estampas. La letra *S* podría referirse a «Sanctum», lugar sagrado, o a «Schwyz», el cantón suizo al que pertenecía el monasterio. Véase H. Appuhn (1988), «Das Monogramm des Meisters E.S. und die Pilgerfahrt nach Einsiedeln», *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, n.º 45, 301-314; y J. Höfler (2007), *Der Meister E.S: Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Ratisbona, Schnell & Steiner.

6. El grabador Israhel van Meckenem (Bocholt, h. 1450 – 1503) supo hacer negocio de la demanda de estampas como modelo para los pintores. Su taller trabajó haciendo copias, algo simplificadas, de los grabados de sus predecesores y coetáneos, incluido el joven Durero. Centenares de obras firmadas con su monograma, en las que incluso la imagen queda invertida respecto a la estampa original, circularon tempranamente por Europa e inspiraron a otros artistas. Su mayor contribución fue la difusión de temas profanos, mucho menos habituales que los religiosos. Véase O. Plassmann (2000), *Israhel van Meckenem. Kupferstecher des späten Mittelalters aus Westfalen*. Padernorn, Bonifatius-Verlag; y A. Riether (2006), *Israhel van Meckenem (um 1440/45-1503). Kupferstiche–Der Münchener Bestand*, Múnich, Staatliche Graphishe Sammlung.

grabador a punta seca. Dos artistas de estilos y características opuestas. Por ese motivo, en su primer viaje formativo comenzado en 1490 su destino iba a ser el taller de Schongauer en Colmar, pero amplió el recorrido, quizás en busca del Maestro del Libro de Casa. Visitó Maguncia, Fráncfort y probablemente otras ciudades alemanas del norte e incluso holandesas, para después retomar el camino hacia su destino inicial. Cuando llegó a Colmar a comienzos de 1492, Schongauer había fallecido. Sus hermanos, dos orfebres y un pintor, le acogieron y guiaron a Basilea, otro magnífico centro impresor de la época, donde vivía un cuarto hermano, Georg, orfebre y muy bien posicionado. Esa relación y el ser ahijado del editor Anton Koberger le facilitaron buenos contactos y el acceso a los talleres de imprenta. En agosto de 1492 se publicaban las *Cartas de san Jerónimo*, de Kessler, con una representación del santo en la portada realizada por Durero. Fue un éxito de consecuencias muy beneficiosas, ya que dio paso a otros encargos para ilustrar libros en Basilea y Estrasburgo. En 1494 regresó a Núremberg, donde contrajo su infeliz e infructuoso matrimonio con Agnes Frey. El taller de Wolgemut trabajaba en las entalladuras que copiaban una edición veneciana de los *Triunfos* de Petrarca y un juego de naipes de tradición medieval con personificaciones. Fue por entonces cuando Durero imitó y revitalizó mediante dibujos algunos de los buriles de Andrea Mantegna, uno de los primeros pintores italianos que exploró en el grabado en hueco sobre metal como medio de expresión y cuyas estampas circularon tempranamente por Europa.[7]

Pocos meses después, todavía en 1494, Durero visitó la República de Venecia y otras ciudades del norte de Italia, donde confirmó su admiración por el arte clásico y las formas del Renacimiento. Su atracción por el humanismo le había llegado antes, gracias a su íntimo amigo Pirckheimer, acaudalado y erudito formado en las universidades de Padua y Pavía, e incluso a través del contacto con determinados libros impresos en Núremberg y Basilea. En Venecia, Durero se interesó especialmente por el estudio de la figura humana y sus proporciones, aspectos que ya no le

dejaron de preocupar. Parece que su iniciador en estas inquietudes fue el pintor y grabador Jacopo de' Barbari (Venecia, h. 1450/1470 – Bruselas, 1516), a quien conoció en Venecia y luego reencontró en Núremberg en 1500. De' Barbari pudo formarse en el taller de Alvise Vivarini, aunque su influencia más destacada fue la obra de Giovanni Bellini. Vivió sobre todo en Núremberg y en Fráncfort y se convirtió en pintor oficial de la corte del emperador Maximiliano I de Habsburgo de 1503 a 1504. Luego vivió en varias ciudades al servicio de Federico el Sabio de Sajonia, antes de trasladarse a la corte del elector Joaquín I de Brandeburgo entre 1506 y 1508. Es posible que regresara a Venecia con Felipe el Hermoso, para quien más tarde trabajó en los Países Bajos. A partir de marzo de 1510 fue contratado por la gobernadora de los Países Bajos, la archiduquesa Margarita de Austria, quien, a su muerte en 1516, quedó en posesión de muchas de sus matrices grabadas y sus interesantes manuscritos.

Su famosa *Vista de Venecia* a «vuelo de pájaro», gran obra impresa (1315 x 2818 mm) a partir de seis entalladuras, fue publicada en 1500.[8] Debió realizar algunas láminas antes de abandonar Italia, pero sus mejores grabados a buril los hizo en Alemania. Su convivencia en Núremberg



7. Sobre Mantegna y su trabajo como grabador véase S. Boorsch (1992), «Mantegna and his printmakers», en J. Martineau, dir., *Andrea Mantegna*, catálogo de la exposición en la Royal Academy of Arts de Londres y en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Thames and Hudson; y G. Berti (2006), «In the House of Andrea Mantegna. Artistic culture in Mantova during the fifteenth century», en R. Signorini, dir., *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, catálogo de la exposición, Mantua, Silvana.

8. La obra le ocupó tres años y su editor fue Anton Kolb, un comerciante de Núremberg que residía en Venecia. Fue un trabajo sin precedentes por sus dimensiones y forma de composición. El Senado de Venecia le dio los derechos exclusivos de la venta a un precio elevado, por lo que se convirtió en un producto de lujo.

con Durero pudo generar una influencia mutua.[9] Sus grabados no están fechados y suelen llevar su firma con un caduceo, símbolo de Mercurio. Son, por lo general, pequeños, con pocas figuras, y predominan los de tema mitológico, de estilo veneciano, manierista y con representaciones cuidadas del cuerpo humano desnudo. Un ejemplo claro de su forma de tratar las figuras lo vemos en la estampa de *Apolo y Diana* presente en la colección Mariano Moret. En sus obras más tardías, las composiciones se complican, y durante su estancia en los Países Bajos es muy posible que llegase a admirar las estampas del joven Lucas van Leyden.

Venecia también le ofreció a Durero un acercamiento a la pintura y las soluciones de Leonardo da Vinci y de los Bellini, a la perspectiva y a un nuevo tratamiento del paisaje, a los temas orientales, a la indumentaria, especialmente la femenina, tan distante de la alemana, y a los animales, sobre todo los de agua.

### Taller propio en Núremberg y revolución en el arte del grabado (1495-1505)

A su regreso en 1495 a Núremberg, Durero abrió un taller y produjo numerosas obras en las que se aprecia ya una síntesis de la tradición flamenca y alemana y las novedades italianas. Además de las pinturas realizadas por encargo de gobernantes y poderosos venidos de distintas ciudades, continuó produciendo grabados destinados a la ilustración de libros o series de estampas. La popularidad que tuvieron sus estampas en Italia durante la primera mitad del siglo XVI demuestra la buena distribución de su obra.[10] La preferencia de Durero por la línea sobre el color y por las nuevas posibilidades de expresión del arte gráfico acabaron por decantarle hacia el grabado, que llegó a convertirse en su principal sustento económico. Hasta el año 1500, produjo entalladuras de gran tamaño, seguramente ideadas, dibujadas y grabadas por él. Fue capaz de dotarlas de fuerza plástica y vitalidad emocional. Cambió el uso precedente de unas líneas descriptivas para los contornos y otras ópticas o plumeados, que originaban las luces, sombras y texturas, por

una «caligrafía dinámica», basándose en la manera de componer de los buriles. Las peculiaridades de la entalladura también influían en el tema: más esencial y conciso, contrastes de luz en lugar de tonos, sin texturas ni refinamientos, pero con mayor fuerza psicológica. Pese a ello, su iconografía se enriqueció por sus experiencias en Alemania e Italia y su admiración por las estampas de otros maestros. Hizo varios grabados sueltos grandes, como el *Sansón*, y las series de «El Apocalipsis» y «La Pasión grande».

Durero maduró en el taller su grabado a buril sobre metal. Una técnica que por sus posibilidades de línea fina y aproximación mínima tiende al detalle y a lo concreto frente a la síntesis y la abstracción de la entalladura. Partiendo de esmerados dibujos preparatorios, el artista se enfrentaba a la dureza del cobre con un estudio casi geométrico. La incisión de los contornos de la representación se hacía con trazos lineales continuos, más o menos gruesos, que adquirían curva mediante el desplazamiento ligero de la plancha sobre una almohadilla. La introducción de los detalles se realizaba por sectores, avanzando poco a poco en cada zona limitada de la matriz. En sus primeras experiencias pretendió suavizar la rigidez del buril de Schongauer con la flexibilidad de la punta seca del Maestro del Libro de Casa. En ocasiones, se observan soluciones próximas a Mantegna, como cuando los blancos y volúmenes casi escultóricos emergen de un fondo oscuro uniforme. Un ejemplo tipo



9. En Alemania se le llamó Jacop Wälsch, que significa «extranjero». Véase D. Landau y J. Martineau, dirs. (1983), *The Genius of Venice, 1500-1600*, Londres, Royal Academy of Arts; y S. Ferrari (2006), *Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milán, Mondadori.

10. Pese a que Durero contaba desde 1497 con un agente, Contz Schwiytzer, para controlar las ventas en el extranjero, sufrió sucesivos plagios de sus obras grabadas. En el Senado de Venecia, denunció a Raimondi porque estaba copiando al buril algunas de sus entalladuras incluyendo el monograma. El gobierno veneciano resolvió autorizar la venta de las copias de Raimondi eliminando la firma de su autor original.

del estilo de grabado de Mantegna lo podemos ver en la estampa de *El descenso de Cristo al Limbo*, de su serie de «La Pasión», atribuido a Giovanni Antonio da Brescia y presente en la colección Mariano Moret. Los temas dominantes de los buriles de Durero son profanos, satíricos, alegóricos o cotidianos, y los religiosos son claramente minoría. Buscaba presentar asuntos nuevos, a veces eruditos, en los que se advirtiesen sus conocimientos clásicos, especialmente en la representación del desnudo humano, y en los que tanto le influyeron las estampas italianas. En sus buriles encontramos composiciones compensadas, acompañadas de una gradación de tamaños y masas, de luces y sombras en armonía, en las que se fusionan emotividad, sutileza, drama, fantasía y realidad.

Hacia el año 1500, Durero había sentido la necesidad de acercarse y entender la teoría renacentista del arte, las proporciones y la perspectiva. Es una época en la que no cesan los apuntes y estudios, adaptando el espacio a las reglas de la geometría proyectiva y los puntos de fuga, y analizando y representado la naturaleza con un excelente realismo. También fue en 1500 cuando decidió cambiar el uso directo de su monograma en el centro inferior de las imágenes por su empleo en un papel o tablilla, que se dispone sobre un objeto en cualquier zona del grabado. A partir de 1503, además, añadiría casi siempre en sus buriles el año de realización.

En cuanto a sus entalladuras, nos encontramos obras de calidad muy distante. Parece confirmarse que el trabajo intenso en el taller, con sus buriles, pinturas y estudios teóricos, le llevaron a confiar buena parte de los grabados en madera a sus ayudantes. Siempre bajo su supervisión, y en ocasiones con su acabado maestro.

### El segundo viaje a Italia y la progresiva perfección técnica del buril (1505-1514)

Durero llegó a Venecia en 1505 como artista reconocido tras una estancia prolongada en Augsburgo. Le interesaron menos los motivos y detalles iconográficos, aunque siguió dibujándolos en sus cuadernos, y

mucho más la teoría. Adquirió varios textos y absorbió ideas de Alberti o Leonardo da Vinci. Observó en obras como las de Giorgione figuras que se alejaban del canon clásico, que volvían a ser más esbeltas y alargadas, recuperando de nuevo rasgos de la figuración gótica, y que acabarían culminando en el estilo manierista, que él mismo adoptó, aunque sólo temporalmente.

Tras su regreso en 1507, Durero decantó su actividad hacia la pintura durante varios años como consecuencia de diversos encargos recibidos de personajes ilustres y poderosos. La estancia italiana y esa posterior inclinación hacia el pincel le habían llevado a frenar su progreso en el grabado. Al parecer, durante cerca de un lustro cedió en la tarea personal de grabar en madera, confiando la talla de las matrices a miembros de su taller altamente capacitados, formados por él, e incluso a grabadores en madera independientes como Hyeronimus Andreae, igualmente experimentado, quien desde 1515 se encargó de convertir sus diseños en entalladuras. Sin embargo, durante este periodo Durero hizo una nueva aportación al grabado al practicar con los llamados tonos medios gráficos. Se trabaja con una superficie de oscuridad media, con plumeados paralelos, desde la cual se aumenta la densidad con plumeados cruzados y se disminuye con el papel blanco, alterando los valores lumínicos de los grabados. En esta época, Durero alcanza la culminación técnica y artística en el manejo del buril. Realiza «La Pasión a buril», entre 1507 y 1512, sin texto y compuesta de catorce láminas y dos añadidas, todas en un formato reducido de 115 x 75 mm, muy apreciado ya por coleccionistas. Introduce elementos arquitectónicos y mobiliario, mayor dinamismo, acciones expresivas, indumentaria variada y gran riqueza textural. Algunos ejemplares fueron iluminados, realzados con oro o plata, y encuadernados en hojas de pergamino pintadas con decoración marginal al modo de los códices miniados. Entre 1506 y 1507 Altdorfer ya estaba efectuando en Ratisbona grabados en hueco sobre metal de pequeñas dimensiones y detalles muy cuidados. Los hermanos Beham o Pencz, en la misma Núremberg, o Aldegrever, en Westfalia, se apuntaron

a la moda de realizar estas láminas reducidas de técnica refinada y precisa, de temas muy variados, con asuntos mitológicos, de género y hasta eróticos, que fueron objetos codiciados por gobernantes y acaudalados.

Entre 1513 y 1514 destacan tres obras a buril magistrales, de tamaño grande (240 x 190 mm), de calidad excepcional e iconografía complicada: *El caballero, la Muerte y el Demonio*, *San Jerónimo en su estudio* y *Melancolía I*. Las piezas no tienen una unidad compositiva ni técnica, pero sí muestran los tres modos de vida, según la clasificación escolástica de las virtudes en morales, teologales e intelectuales. Respectivamente, simbolizan al cristiano activo como soldado, al santo contemplativo en su mundo espiritual y al genio profano de la ciencia y el arte.[11]

**Los encargos oficiales de Maximiliano en su apogeo y las últimas obras (1514-1528)**

En esta etapa Durero comienza la preparación de un tratado de pintura, motivado por su conocimiento directo de las teorías del arte desarrolladas en Italia desde una vertiente científica y filosófica.[12] Para componer de forma original y erudita sus temas, Durero había recurrido con antelación a los clásicos y mitógrafos, pero en esta época se integra de lleno en el mundo de las alegorías, los emblemas y los jeroglíficos. Una de las principales fuentes del periodo fue el tratado de jeroglíficos egipcios conocido como los *Hieroglyphica* de Horapolo, del siglo v.[13] El emperador Maximiliano I fue un hombre culto, bien aconsejado e interesado en numerosos temas, que usó el grabado con un claro interés propagandístico. Su mayor empresa artística y una de las pocas que llegó a culminarse fue el famoso y monumental «Arco de triunfo»,[14] compuesto por 192 entalladuras que sumarían una imagen impresa de más de 3500 x 3000 mm. La obra, acabada en 1517, estaba repleta de elementos de glorificación y detalles iconográficos, y en su cúpula mezclaba jeroglíficos egipcios, heráldica medieval y mitología clásica de complejo significado. Debía completarse con un «Cortejo triunfal», cuyo programa fue iniciado en 1512 con ideas del propio emperador. Las entalladuras fueron diseña-

das de 1516 a 1518 por Burgkmair, Altdorfer y Durero, entre otros. La muerte del emperador frenó la obra, aunque llegaron a grabarse numerosas matrices. El *Carro triunfal grande*, un homenaje exclusivo al emperador rodeado de personificaciones virtuosas, fue publicado como obra independiente en 1522 por Durero como inventor, diseñador e impresor.

Su estilo decorativo y los trabajos de diseño ornamental de armaduras por encargo de Maximiliano le llevaron a distanciarse en ocasiones de la realidad, como sucedió en su artificial representación del *Rinoceronte* (1515), que se grabó en madera a través de descripciones y algún boceto ajeno. En 1518, con ocasión de la Dieta de Augsburgo, Durero retrató al emperador en un dibujo que sirvió de modelo para pinturas y para una entalladura de gran tamaño. Es la imagen por excelencia de Maximiliano que provocó la difusión de su aspecto y el recuerdo colectivo de su apariencia hasta hoy en día. Fue veraz y al mismo tiempo



11. En la época de Durero, el concepto de «melancolía» ya había sido revisado por Marsilio Ficino en la academia neoplatónica de Florencia y se había difundido mediante libros impresos en Alemania, precisamente por Anton Koberger. La nueva teoría argumentaba que todos los hombres sobresalientes en el pensamiento, filósofos, poetas, artistas, eran melancólicos. Se justificaba en parte la locura del genio. En su *Melancolía I*, Durero podría estar recalcando además los dos rasgos necesarios del artista, el conocimiento teórico y la pericia práctica e incluso reflejando su propia personalidad, una especie de autorretrato. Véase R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl (1991), *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía, de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza (ed. original, 1964).

12. Como partes del mismo, acabaría editando un tratado de la medida, sobre geometría y perspectiva, formado por cuatro libros (1525), y un tratado de las proporciones del cuerpo humano (1528). Además, publicó un tratado de arquitectura y urbanismo militar (1527).

13. En el primer tercio del siglo xv se había descubierto una copia manuscrita en Florencia y a partir de ella, la obra fue un referente entre los humanistas. Véase J. M. Gónzález de Zárate (1991), *«Hieroglyphica» de Horapolo*, Madrid, Akal.

14. En su ejecución participaron Johannes Stabius, astrónomo, poeta y cronista del emperador; el arquitecto de Innsbruck Jorg Kölderer; el grabador Hyeronimus Andreae; y Durero, con la colaboración de Pirckheimer en la iconografía, para dirigir el diseño de la obra.

próximo al personaje. Gustó tanto, que fue copiado por tres artistas ese mismo año. En 1520, Lucas van Leyden lo grabó a buril y aguafuerte.

Precisamente la técnica del aguafuerte fue la que practicó Durero entre 1515 y 1518. Su contacto con algunos de los armeros que trabajaban para el emperador y se basaban en sus diseños, como Koloman Colman de Augsburgo, le pudo familiarizar con su empleo. Experimentó con los efectos expresivos y las posibilidades de esta técnica, aunque pronto la abandonó. Conseguía una espontaneidad, un brío y un efecto tenebroso del claroscuro difíciles de obtener con el buril o la entalladura.

En 1519 muere Maximiliano I y Durero sufre una crisis espiritual que le lleva a abrazar la causa reformista luterana y a cambiar sus temas y estilo. Abandonó prácticamente las imágenes profanas, salvo retratos, apuntes de viaje o ilustraciones científicas. Se centró en temas religiosos de carácter evangélico, dominados por la austeridad. Las obras se componen con volúmenes esquemáticos, que generan figuras escultóricas, rígidas e inmóviles. Al parecer, esta modificación se unía a su interés por reducir las formas, incluidas las naturales, al estudio geométrico, generando formas poliédricas.

La salida de Durero de Núremberg en 1520 tenía un fin económico, solicitar el mantenimiento de su pensión a Carlos V, que iba a ser coronado emperador en Aquisgrán. Permaneció siete meses en los Países Bajos. Se llevó algunas pequeñas pinturas fácilmente transportables y una gran cantidad de obras estampadas para su distribución, ya fuese como regalo, venta o intercambio. Fue por tanto otro viaje de negocios y contactos. El recorrido pasó por Bamberg, Fráncfort, Maguncia, Colonia y alcanzó Amberes. Presenció la coronación en Aquisgrán y viajó a Colonia junto a la Corte, momento en el que se le confirmó la pensión solicitada. Regresó a Amberes y efectuó numerosas visitas a ciudades próximas. En su marcha a Zelanda para ver una ballena varada cogió unas fiebres palúdicas que le irían mermando la salud hasta el día de su muerte. La estancia en los Países Bajos le puso en contacto directo con numerosos lugares y obras que admiró. Le maravillaron el protocolo y

las ceremonias, y especialmente la cálida recepción de los pintores, orfebres, escultores e iluminadores de Amberes, Brujas, Gante o Malinas. También se relacionó con médicos, músicos y humanistas como Erasmo de Rotterdam, con poderosos y ricos mercaderes. Su peor experiencia fue con la gobernadora Margarita de Austria. Aunque le permitió ver su importante biblioteca y colección de pinturas y Durero le regaló estampas y dibujos, ella rechazó un retrato del emperador Maximiliano y le impidió ver el cuaderno sobre teoría y proporciones realizado por De' Barbari que conservaba entre sus posesiones.

Regresó a Núremberg en julio de 1521. Por vez primera en su vida hizo entalladuras apaisadas, como una serie de «La Pasión», que permiten mejor la representación narrativa. Programó e inició los estudios para una gran *Crucifixión* a buril que no llegó a concluir. Grabó a buril pequeñas representaciones de santos y apóstoles, y varios retratos de personajes importantes como el cardenal de Brandeburgo, Erasmo de Rotterdam o su amigo Pirckheimer.

### El grabado alemán del siglo XVI presente en la colecciónMariano Moret

Sin ninguna duda, Durero fue una personalidad artística muy destacada e influyente. Su producción quedó reflejada de forma evidente en los artistas contemporáneos y sus sucesores. En su taller y en centros impresores o de producción de grabados cercanos, se formaron y trabajaron numerosos artistas que trataron de tomar del maestro algunas de sus soluciones técnicas o sus motivos. En ocasiones, traspasaron los límites y copiaron o plagiaron obras íntegras en vida de Durero, con su propio monograma, para obtener un mayor beneficio económico por su venta.

Al margen de seguir una ordenación cronológica más o menos aproximada, es difícil llevar a cabo una clasificación coherente sin recurrir a las ciudades o los ámbitos de trabajo donde estos grabadores desarrollaron su obra, tal y como se ha hecho en varias monografías, exposiciones y catalogaciones precedentes que han sido una ayuda fun-

damental. Por la variedad y al mismo tiempo homogeneidad de las estampas alemanas de la colección Mariano Moret, se ha considerado adecuado plantear una aproximación a la trayectoria artística de los distintos grabadores representados, sin desatender su región de producción y las posibles diferencias de estilo, técnica o temas mostrados. Un buen número de ellos, los conocidos como «pequeños maestros alemanes»,[15] están unidos precisamente por un tipo peculiar de grabado, en busca de un terreno por cubrir, de un mercado nuevo, de un estilo distintivo, al margen del campo labrado, madurado y casi esquilmado por Durero. Se da por supuesto que la influencia de los grabados del maestro también llegó a este tipo de obras. Su serie de «La Pasión a buril», entre 1507 y 1512, o *La Virgen y el Niño sentados bajo un árbol*, de 1513, son ejemplos tempranos de grabados de gran riqueza de detalles pero de tamaño reducido, a veces de 41 mm de diámetro o de 40 x 60 mm, que les dotan de una finalidad y rasgos totalmente distintos.

El éxito comercial de este tipo de grabados, caracterizados por su tamaño reducido y exquisita y minuciosa precisión con temas poco habituales, provocó su asimilación por parte de artistas procedentes de otras ciudades. Fueron dirigidos a un comercio específico, íntimo, que demandaba asuntos y temas de la Antigüedad clásica, en los que la representación del cuerpo desnudo y cierto erotismo, aunque fuese sutil, era frecuente. Es muy probable que para su salvaguarda fueran agrupados en álbumes, lo que mejoró su conservación con el paso del tiempo. El objetivo inicial de estos grabadores se consiguió sobradamente, puesto que su influencia fue muy rápida y amplia, quizás inesperada. Algunas de sus series fueron copiadas por grabadores holandeses a comienzos del siglo XVII y circularon por territorios tan lejanos como la India durante esa misma centuria.

La idea y su desarrollo se vieron favorecidos por el rico y variado patronazgo existente en sus regiones, al margen del de la Iglesia, el mayor para las artes antes de la Reforma, o el del propio emperador. Durante el siglo XVI, el sistema de encargos individuales fue posible dentro

de los territorios del Sacro Imperio gracias al gran número de principados y ducados con familias gobernantes, electores, obispados y ciudades imperiales con cierta independencia, controladas por un gobierno local o familias patricias que buscaron difundir su prestigio o adquirir obras «especiales» por medio del arte gráfico. Además, esos encargos provocaron una sana rivalidad, competencia y contagio entre ellos, tanto para igualarse como para superarse. Fruto de la situación, en los primeros años del siglo XVI surgieron en el ámbito del grabado los lujosos camafeos, de varios tonos y añadidos de oro o plata, o los experimentales aguafuertes del primer cuarto de esta centuria.

**Núremberg**

Como se ha dicho, la prestigiosa actividad de Durero supuso lógicamente un gran empuje al oficio de grabador en su ciudad natal. Su taller contó con la participación de varios dibujantes y grabadores, especialmente en madera, que se encargaron de ayudarle en sus numerosos encargos y proyectos. Algunos de ellos colaboraron temporalmente con Durero, aprendieron e incluso establecieron una gran amistad con él. Después, desplegaron una importante carrera bajo su influjo en otras ciudades, como es el caso de Hans Baldung Grien (1484/85-1554) en Estrasburgo o Hans Schäufelein (1480/85-1540) en Augsburgo. Otros desarrollaron su formación y toda su trayectoria en el taller de Durero, a quien sirvieron, como ocurrió con Wolf Traut (h. 1480 – 1520) o Hans Springinklee (1490/95 – d. 1525). En la misma ciudad de Núremberg, también desta-



15. El término *Kleinmeister* fue usado por primera vez para referirse a ellos en el último tercio del siglo XVII por el pintor, grabador e historiador alemán Joachim von Sandrart en su *Deutsche Akademie*, Núremberg, 1675-1679.

có la contribución de grabadores en madera como Peter Flötner (h. 1495 – 1546) o Erhard Schön (h. 1491 – 1542).

En lo que respecta a los grabadores que abrieron láminas de metal en Núremberg, hay que destacar de manera especial al grupo que forma la base de los llamados «pequeños maestros alemanes», muy presentes en la colección Mariano Moret.

**Hans Sebald Beham** (1500-1550) nació en Núremberg en el seno de una familia de artistas. Fue grabador a buril, diseñador de entalladuras, pintor y miniaturista. Su firma sufrió cambios a lo largo del tiempo. Se puede encontrar el monograma «HSP» y, a partir de 1532, «HSB». La documentación conservada o sus obras firmadas con el nombre y apellido se refieren a él como Sebald Beham.[16] Al parecer, sus inicios en el grabado se sitúan en torno a 1518, sin que esté confirmado su posible aprendizaje con Durero. Sin embargo, sus obras, especialmente las primeras, guardan un fuerte parecido con las del maestro, a quien llegó a imitar y plagiar en varias ocasiones. En cualquier caso, su producción grabada está plagada de problemas con la justicia. Entre 1521 y 1523 Sebald Beham se encontraba diseñando entalladuras con temas religiosos como «La Pasión» o «La vida de la Virgen». Por entonces se había asociado con su hermano Barthel Beham (1502 – h. 1540) y con Georg Pencz. Los tres formaban parte de las reuniones conspirativas y clandestinas en favor del teólogo anabaptista Thomas Müntzer, instigador de la rebelión de los campesinos, que acabaría siendo decapitado en mayo de 1525. Durante ese periodo, en su taller de grabado se abren cobres al buril con representaciones de Adán y Eva, apostolados y otras historias sagradas, como la *Judit y Holofernes* de la colección Mariano Moret; asuntos y personajes mitológicos, como *La reina Dido* o las estampas de la serie de «Los trabajos de Hércules»; escenas que permiten la representación de hombres desnudos y batallas; fábulas, sátiros, fiestas campesinas, escenas de género, alegorías y series cuya carga erótica acabaría provocando su destierro temporal de la ciudad de Núremberg en enero de 1525. Les denominaron «los pintores ateos» y se les acusó de

herejía, blasfemia y desacato a la autoridad. Regresaron en noviembre y sus vidas siguieron caminos distintos. En 1526 y 1527 Sebald Beham se encontraba realizando grabados en madera para dos publicaciones de Martín Lutero impresas en Núremberg. En 1528 fue acusado de nuevo por el Consejo de Núremberg por apropiarse, junto al entallador Hieronymus Andreae, colaborador de Durero, de unas ilustraciones inéditas del genio alemán sobre el caballo, que debían formar parte de su gran *Tratado de las proporciones*. Beham huyó otra vez de la ciudad, y entre 1527 y 1530 se encontraba diseñando entalladuras para ilustrar varios libros impresos en Ingolstadt, en Baviera. En 1530 estaba en Múnich y fue testigo de la entrada triunfal del emperador Carlos V, que grabó en una composición monumental compuesta de cinco entalladuras. Entre 1530 y 1531 trabajó para el cardenal Alberto de Brandeburgo, y al año siguiente se instaló en Fráncfort, desde donde siguió diseñando entalladuras y grabando las series de pequeños buriles que había creado su hermano Barthel. En su periodo final volvió a reinterpretar muchos grabados famosos de Durero, como la *Melancolía I* en 1539, donde trató de mostrar infructuosamente cierta superioridad de su trabajo. En 1546 editó en Fráncfort textos e ilustraciones sobre proporciones tomadas del tratado de Durero y que se presentaban de forma simplificada. Sebald



16. Sobre Sebald Beham véase G. Pauli (1901), *Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 33), Estrasburgo, Heitz; H. Zschelletzschky (1975), *Die drei gottlosen Maler von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zur Reformations und Bauernkriegszeit*, Leipzig, Seemann; A. Stewart (2008), *Before Bruegel. Sebald Beham and the Origins of Peasant Festival Imagery*, Londres, Ashgate; J. Nagler (2010), «Zwölf Taten des Hercules (1542-1548) von Sebald Beham», en K. Möseneder (dir.), *Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersberg, Imhof, pp. 85-114; J. Müller y T. Schauerte, dirs. (2011), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, Emsdetten, Edition Imorde.

Beham produjo más de 260 grabados a buril, cerca de una veintena de aguafuertes y más de un millar de diseños de entalladuras destinados en gran parte a la ilustración de libros.

El contraste de su obra, en relación a la técnica y los temas, es radical. En ella pueden encontrarse diseños de entalladuras de proporciones considerables con temas muy diversos destinados a la impresión por parte de editores reconocidos y también series de grabados en hueco sobre metal con técnica predominantemente a buril, de tamaño muy reducido y a la vez muy definidos y bien acabados, con escenas de la vida campesina, asuntos de la mitología clásica o históricas, con una carga erótica poco habitual. Además, hizo series de bufones y *putti* rodeados de filacterias con mensajes tanto de carácter didáctico como atrevido, y numerosos escudos heráldicos, todos ellos de carácter muy ornamental, como se comprueba en los ejemplos que contiene la colección Mariano Moret. Estas pequeñas estampas fueron las que generaron un mercado importante entre los coleccionistas de su época y de las posteriores.

**El Maestro IB** (Núremberg, activo entre 1520-1530). Se trata de un grabador a buril que realizó varias obras en Núremberg durante el primer tercio del siglo XVI, firmadas con el monograma «IB» y mayoritariamente fechadas, con un estilo y características que le ubican dentro de este mismo círculo de grabadores.[17] En sus obras se aprecian influencias italianas y también es evidente la impronta de Durero, aunque con una calidad inferior, por lo que no se descarta que llegase a trabajar en su taller. En la colección Mariano Moret encontramos dos estampas firmadas por este autor, en las que destaca su reducido tamaño y la buena resolución general del mismo. La atribución de sus obras ha generado numerosas dudas entre los especialistas, especialmente por la similitud o coincidencia de iniciales en su firma con otros artistas. Friedländer lo identificó como el joven Georg Pencz por sus vínculos estilísticos e iconográficos y al comprobar que existía un cese de actividad de este monogramista que coincide con la datación de las primeras obras de Pencz a partir de 1530. Landau, en su estudio monográfico sobre Pencz, rechazó

esta hipótesis al observar que había una evidente calidad inferior en los buriles de Pencz en 1530 respecto a los firmados años antes por el monogramista IB. Otros lo asocian a los grabadores Sebald Beham, Jakob Binck o Hans Peisser, en este último caso por haber imitado varias de sus obras. La vinculación al grabador Giovanni Britto tampoco es consistente. En cualquier caso, no debe confundirse con el pintor lombardo y grabador Giovanni Battista Palumba, conocido como Maestro I-B, que incluía un pájaro en su firma, que grababa en madera y estuvo activo en Roma entre 1500 y 1515, y por tanto, pertenece a una generación anterior. Por todo ello, se sigue considerando un maestro anónimo.

**Georg Pencz** (¿Núremberg?, h. 1500 – Leipzig, 1550). Pintor y grabador que figura entre los más prestigiosos y cotizados de mediados del siglo XVI.[18] Respecto a su formación, sigue habiendo dudas acerca de si estuvo colaborando en el taller de Durero durante su estancia en los Países Bajos entre 1520 y 1521. Lo que sí está documentado es que la ciudadanía en Núremberg no la obtuvo hasta 1523. Tras una etapa inicial como pintor, se le asocia al taller de grabado de los Beham. Pencz mantenía con ellos nexos artísticos y religiosos. Como se ha señalado, les denominaron los «pintores ateos» y sufrieron un destierro temporal en enero de 1525 por herejía, blasfemia y desacato a la autoridad. Regresa-



17. M. J. Friedländer (1897), «Georg Pencz, der Meister IB», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XX, 130-132; D. Landau, dir. (1978), *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, Milán, Salomon e Agustoni.

18. Sobre Georg Pencz véase M. J. Friedländer (1897), «Georg Pencz, der Meister IB», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XX, 130-132; H. G. Gmelin (1966), «Georg Pencz als Maler», *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 17, 49-126; H. Zschelletzschky (1975), *Die drei gottlosen Maler von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zur Reformations und Bauernkriegszeit*. Leipzig, Seemann; D. Landau, dir. (1978), *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, Milán, Salomon e Agustoni; O. Nagler (2010), «Sechs Triumphe nach Petrarca (nach 1539) von Georg Pencz», en K. Möseneder, dir., *Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersberg, Imhof, pp. 61-84.

ron en noviembre y, aunque continuaron trabajando el grabado a buril de pequeñas dimensiones, tomaron distintos caminos. Pencz realizó varias estancias en Italia entre 1528 y 1529 y regresó a Núremberg para pintar y grabar con cierta autonomía. En mayo de 1532 fue nombrado pintor oficial de Núremberg. Pencz trató de alcanzar la precisión técnica de Durero y sus difíciles efectos en láminas muy pequeñas. Su *Sansón y Dalila* de las «Historias del Antiguo Testamento» o las estampas de «La vida de Cristo» localizadas en la colección Mariano Moret son una muestra evidente. Como sus contemporáneos, bien a través del contacto directo o mediante el análisis e imitación de estampas, trató de aunar los hallazgos del Renacimiento italiano, en especial de la profundidad y las proporciones, con el carácter descriptivo y expresivo típicamente germánico. Esta fusión es perceptible, por ejemplo, en su estampa de *Tomiris con la cabeza de Ciro* o en la de *Horacio Cocles defendiendo el puente de Roma*. En Pencz se aprecia especialmente la influencia de Rafael Sanzio, difundida a través de las estampas de Marcantonio Raimondi y su taller. Los temas predilectos de Pencz fueron los asuntos mitológicos y alegóricos, en los que predominan escenas de desnudos masculinos y femeninos con un erotismo más o menos evidente. Pese al éxito de sus ventas, documentada coetáneamente, a lo largo de su biografía predominan etapas de penuria económica y deudas que le causaron bastantes problemas.

Entre 1539 y 1540 realizó otra estancia importante en Italia, con visitas a Mantua y Roma, entre otras, y donde hizo el famoso y monumental grabado a buril de *La toma de Cartago* en 1539. De regreso a Núremberg, introdujo las primeras representaciones de techos ilusionistas que pudo admirar de Mantegna o Giulio Romano y participó en varios encargos oficiales con motivo de la visita de Carlos V a la ciudad en 1541. Continuó grabando en tamaño reducido series de temas mitológicos o bíblicos, como «La leyenda de Virgilio», «La historia de José» o escenas de «La vida de Cristo». Sus cuidados y bien valorados retratos de gobernantes provocaron su nombramiento como pintor de corte del duque Alberto I de Prusia en Kaliningrado, aunque falleció de camino en

Leipzig en 1550. Aunque su producción grabada a buril supera la centena, la datación de sus obras firmadas, con un monograma que funde verticalmente sus iniciales PG, se sitúa en un periodo corto entre 1531 y 1545. Muy pocas de ellas están fechadas.

**Virgil Solis** (¿?, h. 1514 – Núremberg, 1562). Fue hijo de un pintor que emigró a Núremberg y que probablemente visitó Augsburgo, Zúrich y Roma. En esta última ciudad es donde pudo adquirir su gusto por la ornamentación y el estilo decorativo italianizante, quizás algo recargado, y que tanto protagonismo tiene en su obra. Está considerado el grabador con más estampas firmadas en la Alemania de su época. Por esa razón, fue uno de los más conocidos y populares ilustradores de su tiempo. Desde 1540 regentaba un taller de grabado en Núremberg con varios ayudantes, entre los que figuraban sus hijos. Llegaron a alcanzar una productividad excepcional, puesto que grabaron más de 700 entalladuras y más de 1.300 grabados en metal, entre buriles y aguafuertes. La mayoría de obras surgidas del taller de Solis incluyen la firma del artista, un monograma con una V, en cuya línea derecha se entrelaza una S. Es evidente que no participó en la realización de todas ellas, de hecho la calidad de los trabajos es bastante heterogénea independientemente de la fecha o el tema tratado, sino que la usaron en todos los casos como una marca o sello comercial del taller, incluso tras su muerte.

Con el incremento masivo de la demanda, tanto de ilustraciones de libro como de series o estampas sueltas, organizó el trabajo de taller, repartiendo las tareas de forma mecánica y aprovechando los materiales. Hizo ornamentación muy variada con motivos vegetales y animales, *putti*, guirnaldas, arabescos, arquitecturas, figuras imaginarias, divinidades, etc., que pudieron usarse como modelo en la decoración para numerosas profesiones artesanas. Sirve de muestra la estampa diminuta con el *Diseño para bandeja con el busto de Pales* presente en la colección Mariano Moret. También hizo paisajes, representaciones de temas esotéricos, blasones y escudos, ex libris y cartas de juego. Además, grabó en metal series como «Los nueve dignos» o composiciones alegóricas con perso-

nificaciones de los planetas, las musas, los temperamentos, los meses, las artes liberales o las estaciones, como ocurre en el desfile alegórico de *El verano* en la colección Mariano Moret. En algunas de estas series los grabados pequeños tienen la particularidad de estar enmarcados por orlas decorativas bastante complejas. Solis y su taller se inspiraron sin reparos en los grabados previos de muchos artistas alemanes, flamencos, italianos y franceses. También hicieron series de grabados pequeños que estaban destinados a ese mercado especializado que habían dinamizado décadas atrás los Beham y Pencz en Núremberg. En su última etapa Solis ilustró una Biblia luterana impresa en Fráncfort en 1561 con 140 entalladuras rodeadas de una orla decorativa, y en 1563 se imprimió en la misma ciudad una edición de las *Metamorfosis* de Ovidio con 183 entalladuras, que dieron lugar a reutilizaciones en ediciones posteriores o selección de fábulas ilustradas ligadas a esta obra. Tras su muerte, el taller perdió calidad y reconocimiento, especialmente después de que su viuda casara con el oficial Balthasar Jenichen. Entre sus sucesores destaca Jost Amman, que había llegado a Núremberg un año antes de la muerte de Solis y se estableció allí de forma permanente.

**Escuela del Danubio**

Los artistas de esta escuela se caracterizan por un estilo evocador que progresivamente se interesa por la naturaleza, algo bastante diferente a la clásica representación de temas italianizantes que preocupa a los de Augsburgo, o a las composiciones de figuras detalladas de los seguidores de Durero en Núremberg. El paisaje y los elementos atmosféricos se abordaron de un modo inusual, sin precedentes, igual que los estados de ánimo. Las proporciones físicas y la apariencia individual de las figuras quedan disminuidas, incluso muy reducidas en tamaño respecto al paisaje, por lo que se complica su identificación. Por primera vez, el paisaje adquiere un protagonismo en el arte occidental como tema único. Destacan los hermanos Altdorfer, especialmente Albrecht, y Augustin Hirschvogel (1503-1553) por su contribución novedosa al grabado al aguafuerte con vistas y paisajes.

**Albrecht Altdorfer** (Amberg? h. 1482 – Ratisbona, 1538). Pintor y grabador alemán, considerado el mayor representante de la Escuela del Danubio y uno de los primeros en tratar el paisaje como tema independiente en el arte europeo. Hijo de un miniaturista e iluminador de estampas de Ratisbona. En 1505 consiguió el derecho de ciudadanía y pasó a ser miembro del consejo y maestro de obras de la ciudad. Trabajó fundamentalmente en el refuerzo de las defensas de la ciudad en previsión de ataques turcos, aunque también se ocupó de tareas más cotidianas, como la construcción de almacenes para el vino y del matadero de la ciudad (1527). En 1528 rechazó el cargo de burgomaestre que sus conciudadanos le ofrecieron, probablemente para no perder un encargo importante del duque Guillermo IV de Baviera, la pintura de *La batalla de Alejandro en Issos* (1529). En 1533 formó parte del Consejo Municipal que decidió que el luteranismo fuese la fe oficial de la ciudad de Ratisbona. Murió en 1538, como ciudadano rico y respetado, y fue enterrado en la iglesia de los Agustinos de su ciudad natal.[19]

Se sabe poco de su formación inicial, probablemente de la mano de su padre, aunque la influencia estilística de Durero y Lucas Cranach el Viejo, que trabajó durante un tiempo muy cerca en Viena, es evidente. También se advierte un aprendizaje a través de las estampas de grabado-



19. Sobre Altdorfer véase F. Winzinguer (1963), *Albrecht Altdorfer Graphik*, Múnich, R. Piper; H. Mielke (1988), *Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Katalog* Berlin/Regensburg, Kupferstichkabinett / Museen der Stadt Regensburg; T. Noll (2004), *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, Berlín, Deutscher Kunstverlag; y M. F. Müller (2010), «Die Historia Friderici et Maximiliani. Albrecht Altdorfer und die bildliche Inszenierung der Dynastie Habsburg», en *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, 62/2-3, pp. 11-19.

res italianos como Mantegna, De' Barbari o Raimondi. Su producción grabada se concentra entre 1506 y 1525, y manifiesta una madurez y control técnico, así como una gran diversidad de temas. Un ejemplo de estampa de dimensiones reducidas, obtenida a partir de un grabado a buril y basado en un diseño de Raimondi, lo encontramos en los *Dos sátiros luchando por una ninfa* de la colección Mariano Moret. Altdorfer trabajó junto a miembros de su taller en varios encargos del emperador Maximiliano I. En todos estos cometidos oficiales coincidió con el maestro Durero, quizás bajo su dirección.

Su obra impresa destaca por su variedad técnica: cerca de un centenar de entalladuras, ochenta pequeños y refinados grabados a buril, muchos de ellos previos a los realizados por el grupo de los «pequeños maestros alemanes» de Núremberg, y treinta y seis aguafuertes en los que, como una innovación más, se pretendía imitar mecánicamente la apariencia de los dibujos. Entre ellos se encuentran los primeros paisajes como tema independiente y obra acabada, que no estudio. Muchos de estos paisajes los difundió tras asociarse con Wolf Huber. Algunas de las estampas resultantes fueron iluminadas con pinturas al agua por sus propios coleccionistas para acercarse aún más al efecto de un dibujo a la acuarela. También grabó al aguafuerte algunos temas ornamentales, como sus famosos diseños de copas. En la Biblioteca Estatal de Múnich se conserva una excelente y numerosa colección de sus dibujos y estampas. También se le considera iniciador de un posible autorretrato grabado, quizás sólo precedido por Van Meckenem, ya que se conserva un diminuto retrato de joven de 1507 en el que pudo autorrepresentarse.

Hizo entalladuras sueltas de temas religiosos y mitológicos, así como series como «La caída y redención del hombre», inspirada en «La pequeña Pasión» de Durero, compuesta en 1513 por cuarenta entalladuras de tamaño muy pequeño y excelente resolución. Altdorfer pudo estar rivalizando con Durero, pero el tamaño de sus matrices es mucho menor y su talla mucho más complicada. Trató de trasladar la precisión de sus buriles pequeños a la entalladura, probablemente con la colabo-

ración de un artesano especializado que sobre los tacos de madera talló en relieve sus dibujos. Se le conoce una obra importante con técnica de camafeo para obtener imágenes en color, la llamada *Virgen bella de Ratisbona*, que hizo hacia 1520 junto a Michael Ostendorfer, mediante la superposición de seis matrices de madera, un número elevadísimo y poco frecuente que sólo superó Hans Weiditz en 1520. El uso de la técnica del camafeo para obtener un objeto lujoso y preciado se estaba practicando desde hacía más de una década por parte de artistas como Cranach, Burgkmair o Wechtlin.

En la misma escuela del Danubio, además de este artista destacado, podrían mencionarse a otros grabadores como su hermano Erhard, los diseñadores de entalladuras Michael Ostendorfer (h. 1490 – 1559), que fue su discípulo, o Wolf Huber (h. 1480/85 – 1553), su socio, y Augustin Hirschvogel, un grabador especializado en el aguafuerte que junto a Lautensack consiguió, décadas después, mejorar la representación del paisaje grabado al aguafuerte que había iniciado Altdorfer.

**Sajonia y el norte de Alemania**

Los electores de Sajonia figuraban entre los más poderosos príncipes del Sacro Imperio. Federico el Sabio fundó la Universidad de Wittenberg en 1502, que se convirtió en uno de los centros más importantes del pensamiento humanista y religioso. Martín Lutero fue allí profesor de Teología desde 1512. El príncipe nombró pintor de corte a Lucas Cranach y activó la creación de grabados como medio de propaganda y difusión del poder, de modo similar a como establecería poco después en Augsburgo el propio emperador Maximiliano I. Cranach difundió con el grabado numerosas representaciones religiosas de atracción para los católicos, pero cuando se inició la Reforma, se mostró fiel a su amigo Lutero, lo mismo que el príncipe elector, su protector. En la región debe destacarse la labor efectuada en el grabado por Heinrich Aldegrever en Westfalia, otro de los artistas que por su estilo y tipología de obras figura entre los pequeños maestros alemanes.

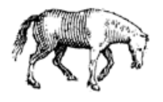
**Heinrich Aldegrever** (Paderborn, 1502 – Soest, 1555/1561) fue pintor y grabador.[20] Su nombre familiar fue *Trippenmecker* («relojero»), probablemente por la dedicación a esta profesión de alguno de sus antepasados. Aunque nacido en Paderborn, hacia 1521 se encontraba en Münster como oficial en el taller del pintor Ludger tom Ring el Viejo. Durante esos años, su contacto con los Países Bajos y con la obra de artistas como Joos van Cleve, Van Orley, Jan Gossaert o Lucas van Leyden pudo influir mucho en su estilo. En 1522, debió trabajar como orfebre-joyero, puesto que hizo los sellos de plata para el duque de Cleves. Esta experiencia temprana y minuciosa sobre metal le ayudaría en su actividad posterior como grabador en cobre.

Hacia 1525 se desplazó a la cercana ciudad de Soest, en la región de Westfalia, donde todavía persistía la representación de imágenes religiosas católicas. Entre 1526 y 1527 obtuvo la ciudadanía e ingresó en su gremio de pintores, donde permaneció hasta su muerte. Su padre había sido un activo reformista y parece que Heinrich también simpatizó con la causa protestante e influyó política y religiosamente en la introducción de la Reforma en Soest.

Influido por la fuerza y alcance del grabado frente a la pintura, Aldegrever se alejó de los pinceles, pues sólo se le atribuyen con seguridad dos cuadros. Se decantó por el grabado en cobre, fuertemente marcado por la producción de Durero, al que homenajeó en cierto modo adoptando la apariencia de su monograma «AD», modificado por «AG». También se aprecia la enseñanza de los grabados de Lucas van Leyden, de los italianos Mantegna, De' Barbari o Raimondi y la dependencia de su labor de orfebre en las estampas decorativas. Diversos ejemplos de estas múltiples influencias en el grabado de Aldegrever pueden verse en las estampas de la colección Mariano Moret: la pequeña estampa con *Ornamento con torso de guerrero*, la *Lucha entre Hércules y Anteo*, *Mujer raptada por un sátiro a caballo* o *Los porteadores de antorchas*.

Entre 1527 y 1555, Aldegrever produjo cerca de trescientos grabados a buril, tres aguafuertes en hierro y diez dibujos para entalladu-

ras. Muchas de sus estampas corresponden a los rasgos de los pequeños maestros de Núremberg, de quienes también debió aprender y en los que se basó en más de una ocasión. En la colección Mariano Moret podemos comprobar la inspiración directa y no ocultada por Aldegrever en composiciones de Pencz, como en el *San Lucas*, de la serie de los evangelistas, donde figuran sendos monogramas. Sin embargo, la calidad de su grabado es mayor, como se observa en la serie de «Las divinidades que presiden los siete planetas», en la estampa *Hércules e Hipodamía* de la serie de «Los trabajos de Hércules», en *La lapidación de los viejos* de «La historia de Susana», en «La historia de Amnón y Tamar» o en *El padre severo*. Demuestra un mejor conocimiento de las proporciones y de la representación de profundidad. Sus figuras esbeltas, atenuadas y los ropajes agitados les conceden expresividad y dinamismo. Sus retratos grabados de Jan van Leyden, el jefe de los anabaptistas, y de su colega Bernd Knipperdolling fueron ampliamente copiados y son sus trabajos más famosos. Fueron probablemente encargados por el príncipe-obispo de Münster, Franz von Waldeck, para conmemorar sus muertes en 1536. Asimismo, hizo grabados propagandísticos radicales, como aquel en el que un monje y una monja realizan el acto sexual.



20. Sobre Aldegrever véase F. Rolf (1959), *Heinrich Aldegrever als Maler*, Dortmund, Ardey; K. B. Heppe (1986), *Heinrich Aldegrever: die Kleinmeister und die Kunsthandwerker der Renaissance*, Unna, Kulturamt; S. H. Goddard, dir. (1988), *The world in miniature: Engravings by the German Little Masters, 1500-1550*, Kansas, Spencer Museum of Art; K. Kösters, dir. (2002), *Bilderstreit und Sinnenlust: Heinrich Aldegrever (1502-2002). Ausstellungskatalog*, Unna, MediaPrint-Verl; A. Lorenz (2002), *Heinrich Aldegrever: Auswahlkatalog und Ausstellungskatalog mit Kupferstichen aus der Sammlung des Museums zu seinem 500. Geburtstag*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte; K. Möseneder, dir. (2010), *Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersberg, Imhof.

Afortunadamente, se han conservado un buen número de dibujos preparatorios y estampas, de los cuales la mayoría se encuentran reunidos en un álbum de 1637 por Peter Spiering Silfvercrona, hoy en el Rijksmuseum de Ámsterdam.

**Jakob Binck** (o Bink) (Colonia, h. 1490/1504 – Kaliningrado, 1569). Pintor y grabador a buril. Se le atribuyen cerca de 140 grabados en metal, aunque muchos de ellos son copias de Durero, Sebald Beham y otros, por lo que se considera inferior en originalidad respecto a algunos de sus contemporáneos. Existen varias hipótesis en relación a su periodo de aprendizaje. Unos lo sitúan como probable miembro del taller de Durero en Núremberg, y otros, como colaborador de los hermanos Beham por su similitud de estilo en algunas obras grabadas a buril, de reducido tamaño pero muy bien detalladas, con temas de género, mitológico o religioso en las que destaca la representación de cuerpos desnudos. Hay determinadas estampas fechadas en la década de los veinte que según su estado han sido atribuidas a Barthel Beham, Binck o permanecen anónimas. Algunas de ellas abordan la representación invertida, lo que demuestra el empleo de un sistema de copia o calco a partir de una estampa previa. Otros estudiosos lo ubican en una etapa temprana en Italia, concretamente en Roma, en el taller de Raimondi, donde pudo coincidir con el grabador veronés Jacopo Caraglio, del que copiaría algunas de sus series, como la de los veinte dioses dispuestos en hornacinas de 1530 que podemos ver ejemplificados en la colección Mariano Moret en las estampas de *Baco*, *Medusa* o *Proserpina*, y la de «Los trabajos de Hércules», ambas a partir de dibujos de Rosso Fiorentino. Realmente, en su producción se detectan varias obras que imitan a Raimondi, aunque sin tanta perfección, como sucede en el grabado de *La matanza de los Inocentes*, según pintura de Rafael Sanzio, y en otras, en las que también se demuestra la inversión de la escena respecto a la obra del italiano y una menor corrección en la gestualidad y disposición de los cuerpos. A través de estas obras, que reproducen las formas de pintores como Rafael, Tiziano o Il Parmigianino, Binck contribuyó a extender por Centroeuropa el estilo altorrenacentista y manierista italiano.

Binck estuvo al servicio de varios gobernantes de ideas reformistas. Fue nombrado pintor de corte y asesor del rey Cristian III de Dinamarca, por lo que residió en Copenhague, desde donde realizó los retratos oficiales del rey y la reina, su primera mujer Dorotea. Entre 1541 y 1542 trabajó para el rey Gustavo I de Suecia, y en 1543 recibió permiso para trabajar en la corte del príncipe Alberto de Brandeburgo en Kaliningrado, donde está documentado su trabajo en 1548, la percepción de una pensión anual, un viaje a los Países Bajos para erigir un monumento a la última princesa y su instalación en 1553, donde permaneció trabajando hasta el momento de su muerte en 1569. Algunos grabados de Binck se asemejan a los de Aldegrever, aunque con una ejecución menos cuidada. Sus obras suelen estar firmadas con el monograma «IcB», cuya *c* se considera que hace referencia a su ciudad natal: «Coloniensis». En cualquier caso, surgen dudas con las obras de otros grabadores que utilizan las siglas IB, como las del mencionado Maestro IB.

**Augsburgo**

La ciudad de Augsburgo tuvo gran protagonismo por ser la residencia del Consejo Imperial y el centro desde donde el emperador Maximiliano I organizó sus encargos artísticos. La ciudad estuvo habitada por eruditos, poderosos y miembros del séquito imperial que generaron muchos encargos a los artistas locales. Fue la ciudad residencial de dos de las familias más acaudaladas de la época, los Fugger y los Welser, fundamentalmente dedicados a los textiles, la minería y el comercio y favorecidas también por los beneficios originados por las fluctuaciones económicas en distintas épocas. Se convirtieron en piezas clave para la elección de Carlos V al tratar y obtener pactos con los electores en favor de la dinastía Habsburgo. Además, Augsburgo tenía una fuerte tradición en artesanías del metal, tanto de orfebrería como de armería, que fue aprovechada por el Imperio para la realización de armas y armaduras de gran resistencia y belleza. Fue la ciudad natal del pintor Holbein el Viejo (1465-1524), en cuyo taller, influido por Roger van der Weyden y

después por Grünewald, se produjo el tránsito del gótico tardío al Renacimiento en Alemania, de modo similar a como sucedió coetáneamente en el taller de Durero en Núremberg.

A comienzos del XVI el emperador Maximiliano organizó un centro de producción de grabados en Augsburgo bajo la dirección del pintor Hans Burgkmair (1473-1531). Se convirtió en el responsable máximo de los proyectos gráficos oficiales, por lo que dirigió un importante taller de diseño y ejecución de grabados, fundamentalmente entalladuras y camafeos, aunque también aguafuertes y buriles. Allí trabajaron junto a él, o bajo su influencia, Leonhard Beck (h. 1480 – 1542), Jörg Breu el Viejo (h. 1475 – 1537), el discípulo de Durero en Núremberg Hans Schäufelen (h. 1480/1485 – 1540), Heinrich Vogtherr (1490-1556) o Hans Weiditz (h. 1500 – 1536). La familia Hopfer de Augsburgo, de formación armeros, se encargó de efectuar paralelamente una contribución importante en el arte gráfico, al aplicar por vez primera la técnica de aguafuerte al grabado de láminas de hierro para su impresión hacia 1500.

**Daniel Hopfer el Viejo** (Kaufbeuren, h. 1470 – Augsburgo, 1536). Hijo del pintor Bartholomeus Hopfer de Kaufbeuren en Suabia. En 1493 ya se encuentra en Augsburgo como ciudadano y maestro pintor. Diseñó el ornamento de numerosas armaduras, y por esa razón conoció de cerca el empleo de ácidos en el metal y, hacia 1500, fue el primero en usar la técnica de aguafuerte sobre hierro como técnica gráfica.[21] Más de una década después, grabadores como Hans Burgkmair, Lucas Cranach el Viejo o Durero hicieron algún grabado al aguafuerte, pero de forma experimental. En ese mismo periodo en Alemania, sólo los Altdorfer y sus seguidores en la escuela del Danubio consiguieron sacarle provecho a sus posibilidades. En Holanda, Lucas van Leyden hizo las primeras aplicaciones exitosas sobre cobre, y su combinación con la técnica a buril supone el comienzo de una práctica que iba a ser habitual en el grabado durante los siglos siguientes.

En 1497 Daniel Hopfer ya estaba casado con Justina Grimm, la hermana del importante editor de Augsburgo, humanista y médico Se-

gismundo Grimm. El matrimonio tuvo tres hijos, Jörg, Hieronymus y Lambrecht. La posición económica y social de Daniel Hopfer fue en aumento. En su taller de grabado en Augsburgo debieron formarse sus hijos Hieronymus y Lambrecht. Crearon series de grabados al aguafuerte de tema religioso, alegórico, mitológico, decorativo y escenas de género, tomando frecuentes referencias o copiando directamente las estampas disponibles de Durero, los Beham, Burgkmair o Holbein el Viejo, y de grabadores italianos como Benedetto Montagna o Mantegna. Aunque su técnica fue evolucionando hacia efectos tonales de gran atracción para el arte gráfico, su verdadero interés se centró en alcanzar la nitidez y limpieza de línea de la técnica a buril, mucho más valorada en la época. Un buen ejemplo de grabado a buril de Daniel Hopfer, con una solución arquitectónica y perspectiva similar a la empleada en un grabado de Benedetto Montagna (Vicenza, h. 1480 – d. 1541), lo tenemos en la estampa de *La Virgen con el Niño y santa Ana*, presente en la colección Mariano Moret. Por entonces, ni los ácidos ni los metales empleados eran los adecuados para conseguir tal finalidad.

En su producción de grabados encontramos diversidad de temas y, aunque predomine el aguafuerte, también diseñaron entalladuras. Hicieron grabados con adornos y motivos decorativos que mezclan elementos góticos con otros renacentistas a imitación de las pinturas murales roma-



21. Sobre los Hopfer véase E. Eyssen (1904), *Daniel Hopfer von Kaufbeuren, Meister zu Augsburg 1493-1536*, Heidelberg, Dissertation; R. A. Vogler (1966), *The Hopfers of Augsburg: Sixteenth century Etchers*, Los Ángeles, University of California; W. Koschatzky (1972), *Die Kunst der Graphik*, Salzburgo, Salzburg Residenz; T. Güthner (2002), «Handwerk und Kunst an der Schwelle zur Neuzeit. Der Kaufbeurer Radierer Daniel Hopfer», en *Das Rätsel von St. Martin*, Thalhofen, Bauer; C. Metzger (2009), *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance*, Ausstellungskatalog, Berlín, Deutscher Kunstverlag.

nas recién descubiertas. Daniel Hopfer editó en Augsburgo varias obras impresas ilustradas mediante entalladuras con figuras y decoraciones ornamentales. Aprovechó estos motivos decorativos para su aplicación en otros productos artesanos de modo similar a como haría en Núremberg el taller de Solis. También se dedicaron a grabar representaciones cotidianas, como los famosos soldados mercenarios de Maximiliano con su indumentaria característica, así como fiestas y escenas de la vida campesina, probablemente copiadas de grabados anteriores de los Beham. Por supuesto, produjeron grabados de tema religioso, del Antiguo y Nuevo Testamento, y asuntos mitológicos y de época medieval, tomando motivos o copiando las estampas alemanas e italianas que poseía el taller. El acercamiento de Hopfer a las ideas de Martín Lutero y su interés por el reformador suizo Ulrich Zwingli le llevaron a diseñar entalladuras para varios escritos reformistas y biblias luteranas, así como algunas imágenes sueltas críticas y satíricas contra la Iglesia católica.

Igualmente, destacan sus grabados al aguafuerte con retratos de personajes famosos, históricos y contemporáneos, como Lutero, Erasmo, los emperadores Maximiliano I y Carlos V o el sultán turco Solimán, tomados en su mayoría de pinturas o estampas previas de otros artistas. En 1524 el emperador Carlos V y su hermano el archiduque Fernando le dieron un escudo de armas por sus servicios al imperio. Resulta curioso que fuesen sus nietos Jörg y Daniel el Joven, los hijos de su primogénito Jörg, quienes continuaron el oficio bajo el patrocinio del emperador Maximiliano II y su sucesor Rodolfo II. En el siglo XVII, la obra del taller de los Hopfer reactivó su difusión gracias a la edición en Núremberg de la *Opera Hopferiana*, compuesta por 230 estampas numeradas, bajo la dirección de David Funk, un pariente lejano. Su numeración permite distinguir dicha impresión de las originales del siglo anterior. En 1802, en el taller de C. Wilhelm Silberburg de Fráncfort se reeditaron de nuevo 92 de sus obras. En el Gabinete de Láminas de Berlín se conservan 24 planchas de hierro grabadas al aguafuerte por Hopfer y algunas más en el Museo de Historia Local de Kaufbeuren. Firmaba con el monograma

de sus iniciales «D H» y la Piña de Augsburgo en el medio. Suele figurar la numeración de la edición de Funk.

**Lamprecht Hopfer** (Augsburgo, d. 1501, activo entre 1525-1550) y **Hieronimus Hopfer** (Augsburgo, 1500 – Núremberg, d. 1550). Grabaron al aguafuerte series de tema religioso, alegórico y mitológico, copiando entalladuras y calcografías alemanas e italianas. En la colección Mariano Moret encontramos sendas estampas obtenidas a partir de aguafuertes de Lamprecht Hopfer, con *La conversión de san Pablo* y *El entierro de Cristo*, en las que se aprecia claramente que en su producción hubo diversidad de influencias y numerosas obras ajenas de referencia. También realizaron series de grabados de tema decorativo *a candelieri* con mascarones, motivos vegetales, animales y seres fantásticos, de disposición simétrica, que muestran el influjo ornamental de raíz italiana que se instaló tempranamente en Augsburgo. Consta que en 1529 Hieronymus marchó por un año a Núremberg, donde se instaló definitivamente desde 1531. Lamprecht, en cambio, siguió produciendo en el taller de Augsburgo tras la muerte de su padre. Firman con el monograma de sus iniciales «L H» e «I H», respectivamente, aunque a veces la base de la *L* está raspada y parece una *I*. En ocasiones, también incluyeron la Piña de Augsburgo en el medio, y rara vez firmaron con su nombre y apellido íntegro. A través de las estampas de los Hopfer de la colección Mariano Moret podemos comprobar las diferencias de tirada al detectar o no la presencia de los números que se añadieron en la edición tardía de Funk.







06

# Lucas van Leyden y el grabado de los Países Bajos hasta 1620

*Felipe Jerez Moliner (Universitat de València)*

El inicio del grabado en los Países Bajos se sitúa a mediados del siglo XV y puede dividirse en dos trayectorias ligadas, respectivamente, a la entalladura y al grabado en hueco sobre metal.[1] La primera es una continuación de la rica tradición de copistas e iluminadores de códices en los *scriptoria* holandeses, que se traduce en la creación de los llamados *libros bloque* o *tabelarios*, la mayoría de contenido bíblico, en los que con una única matriz de madera se graban en relieve las imágenes y el texto breve de cada una de sus páginas. Habitualmente, eran estampadas en tinta marrón y, por su compleja creación y su finalidad, no superaban las cincuenta páginas. Obras frecuentes como la *Biblia pauperum* o el *Speculum humanae salvationis* ponían en

relación pasajes del Antiguo y el Nuevo Testamento en un intento de enseñanza sencillo. Sus imágenes copiaban en la medida de lo posible las pinturas de los manuscritos que les habían servido de inspiración. Son, por tanto, libros sintéticos, pedagógicos, destinados incluso a la población analfabeta y mucho más asequibles económicamente que cualquier códice manuscrito ilustrado o los primeros impresos tipográficos, destinados a los estamentos privilegiados. La datación aproximada de este tipo de obras oscila, según autores, entre 1430 y 1450, y por tanto la historiografía no los considera necesariamente como un precedente de la imprenta de caracteres móviles, sino una alternativa más barata y popular dirigida a distintos destinatarios. Posteriormente, desde los Países Bajos se crearon entalladuras para ilustrar los libros incunables. La mayoría de las obras son anónimas y aunque imitan estos precedentes, en estilo, temas y hasta tonalidad, están muy influidas por el grabado alemán coetáneo. En otras, en cambio, comienza a detectarse la mano de pintores dedicados a diseñar las ilustraciones. Uno de los más importantes y tempranos fue Erhard Reuwich, pintor nacido en Utrecht que acompañó a Bernhard von Breydenmach en su peregrinaje por Tierra Santa entre 1483 y 1484, y que se encargó de dibujar las imágenes que acabarían inspirando las excelentes entalladuras, así como de imprimir la obra *Sanctae peregrinationes* (Maguncia, 1486). Le siguieron algunos otros, pero el caso particular de Jacob Cornelisz van Oostasanen (h. 1470-1533) supuso un notable cambio, al iniciar una importante escuela holandesa de grabado en madera que perdurará hasta finales del siglo XVI. La segunda trayectoria es la representada por un grupo incipiente y numeroso de burilistas procedentes de los Países Bajos, activos durante la segunda mitad del siglo XV y que permanecen la mayoría en el anonimato. Pueden destacarse el Maestro de la Pasión de Berlín, que ha sido identificado como Israhel van Meckenem el Viejo, el Maestro de las Banderolas o las Filacterias, el Maestro de Zwolle, el Maestro de las ilustraciones de Bocaccio de 1476, el Maestro W, Alart Du Hammel y el Monogramista FVB. De este último, activo en Brujas h. 1475-1500, se encuentra una interesante e insólita estampa, *Pelea de campesinos por una partida de bolos*, en la colección Mariano Moret.

Aunque Lucas van Leyden, como pintor, llegó a participar del diseño y creación de entalladuras desde 1508 y contribuyó a ilustrar series como «El poder de las mujeres» y libros impresos en Leiden, Ámsterdam o Amberes, algunos en colaboración con el citado Jacob Cornelisz, su gran éxito se forjó en el grabado calcográfico. Por tanto, los burilistas mencionados, influidos por los avances conseguidos por la pintura flamenca, son el precedente local que inspiró al joven pintor Lucas van Leyden. Como ellos, se interesó especialmente por la representación de la figura humana y su variada indumentaria, las composiciones cuidadas con un buen trato de la perspectiva y sensación de profundidad. Su mayor capacidad y mejor técnica en el manejo del buril le permitió obtener matices, imitar texturas, sugerir sentimientos, expresar el movimiento contenido, dominar los contrastes lumínicos y, en definitiva, narrar a la perfección las distintas historias representadas en cada obra. Pese a las evidentes influencias recibidas a través de otros grabadores como Durero o Raimondi, no se conformó con la copia o imitación de los temas, sino



1. La primera referencia debe corresponder al *Schilderboeck* («Libro de los pintores»), realizado en 1604 por Karel van Mander, artista flamenco que fundó la academia de dibujo de Haarlem y fue uno de los principales impulsores del manierismo fuera de Italia. Su libro incluyó más de doscientas cincuenta biografías de sus contemporáneos y predecesores. Sobre el arte gráfico holandés y flamenco de este periodo, véase M. J. Friedländer (1973), *Lucas van Leyden and other Dutch masters of his time*, Leiden, Sijhoff (ed. original, 1924); A. J. J. Delen (1924-1934), *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusq'au la fin du XVIIIe siècle*, París, Buschmann, 3 vols.; J. Lavalleye (1966), *Lucas van Leyden. Peter Brueghel L'Ancien. Gravures ouvre complet*, París, Arts et métiers graphiques; E. S. Jacobowitz y S. L. Stepanek (1983), *The prints of Lucas van Leyden & his contemporaries*, Washington, National Gallery of Art; E. L. Smith (1992), *The Paintings of Lucas van Leyden: a new appraisal, with catalogue raisonné*; P. Jean-Richard (1997), *Graveurs en taille douce des Anciens Pays-Bas (1430/1440-1555) dans la Collection Edmond de Rothschild*, París, Réunion des Musées Nationaux; J. van der Stock (1998), *Printing images in Antwerp: the introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585*, Rotterdam, S. & V.; C. Huidobro e I. González Negro (2001), *El arte del grabado flamenco y holandés. De Lucas van Leyden a Martin de Vos*, Madrid, Electa; C. Huidobro y C. Tomé (2004), *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Caja San Fernando. Obra Social / Biblioteca Nacional.

que creó escenas originales que en parte le dieron la fama y el éxito merecido, desde su misma época. En su producción grabada, trazó temas que incluían aspectos de su cotidianidad, con referentes que proceden de ilustraciones de la literatura secular o de acontecimientos próximos, que aplica a cualquier asunto o escena, aunque se trate de un episodio del Antiguo Testamento. Llevó los asuntos religiosos a un nivel íntimo, modesto, común, al fundir cuestiones espirituales con detalles mundanos, humanos, cercanos y hasta anecdóticos. Grabadores flamencos y holandeses coetáneos o ligeramente posteriores como Frans Crabbe, Dirk Vellert, Allaert Claesz, Lambert Zutman (Suavius) o Pieter Huys ya mostraron en sus trabajos la admiración por Lucas van Leyden. Curiosamente, también lo hicieron dos de sus máximos referentes, Durero y Raimondi, aunque de manera distinta. El italiano le copió en numerosas ocasiones sus fondos de paisaje y el entorno natural y los aplicó en asuntos diferentes. Murió prematuramente en 1533, sin hijos ni discípulos directos dedicados al grabado.

La segunda mitad del siglo XVI, pese a las luchas religiosas y políticas sufridas, fue la edad de oro del grabado y la edición de estampas en los Países Bajos. Durante el Concilio de Trento (1545-1563) se inició la respuesta católica de la Contrarreforma, liderada por el rey Felipe II. La Iglesia hizo un uso militante y masivo de la estampa, doctrinal y económico, que aumentó los enfrentamientos entre católicos y protestantes, entre los gobernantes y poderosos partidarios de una y otra creencia. Según Émile Mâle, fue un intento de «reconquista a través de la imagen».[2] Por entonces, Amberes ya se había convertido en el principal centro productor de libros e imágenes grabadas. Impresores como Martin Nutius, Jan Steelsius o Juan Latio habían alcanzado un nivel magistral en la edición de libros, muchos de ellos en castellano. Los hermanos Liefrinck, procedentes de Augsburgo, se habían encargado de iniciar el camino de la edición de estampas con la colaboración de importantes grabadores en el segundo tercio del siglo. El rey Felipe II confió la labor editorial al impresor francés Cristóbal Plantino, que se había instalado

allí en 1548.[3] Su taller contó con grandes privilegios, tanto del monarca como del papado, y se apoyó en el trabajo de los mejores grabadores del momento. Se enriqueció con publicaciones eruditas, científicas, como las de botánica de Clusius o Monardes, las de anatomía de Valverde o las cartográficas de Ortelius, y ediciones de obras clásicas como *Las metamorfosis* de Ovidio. En su imprenta se compuso la famosa *Biblia políglota de Amberes* o «Biblia regia» que preparó Arias Montano, así como otros textos litúrgicos, debidamente supervisados, e imágenes religiosas de gran calidad, destinadas no sólo al continente europeo sino también a la América española. Precisamente, el abuso de la fe en las imágenes, tema conflictivo en distintos momentos de la historia de la cristiandad, fue la causa de un ataque iconoclasta en Flandes en 1566 alentado por los calvinistas y violentamente contrarrestado por los gobernantes católicos. Aunque tras la muerte de Plantino en 1589 la actividad del taller fue continuada por su viuda y su yerno Jan Moretus, la potencia editorial y por extensión del arte del grabado centralizado en Amberes quedó frenada por el asedio a la ciudad en 1584, momento en el que la actividad se desplazó a otros centros y regiones.

El peso de Amberes con relación al arte gráfico a mediados del siglo XVI no se limitó a la producción de Plantino. También se instaló en la ciudad el taller Aux Quatre Vents, del grabador Hieronymus Cock, para el que trabajaron los grabadores Huys, Van der Heyden, Galle o Floris, entre otros, desde 1550 aproximadamente. Y algo más tarde, se abrió el



2. É. Mâle (2001), *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Ediciones Encuentro (ed. original, 1932).
3. F. M. A. Robben (1990), *Cristóbal Plantino (1520-1589) y España*, Madrid, Biblioteca Nacional; F. Checa Cremades, com. (1995), *Cristóbal Plantino. Un siglo de intercambios culturales entre Amberes y Madrid*, Madrid, Ed. Nerea.

taller Au Lys Blanc, del grabador Philip Galle, con la ayuda de sus hijos, los Collaert, los Wierix, Marten de Vos, De Vries, Bol y, años después, los jóvenes Goltzius y Matham. Algo similar ocurriría con Gerard de Jode, la familia Collaert, los hermanos Wierix, los De Passe o los Sadeler. La mayoría de los grabadores flamencos efectuaron estancias formativas en ciudades italianas, que sin duda contribuyeron a reforzar su técnica y a forjar su estilo.[4] Otros artistas, como Frans Hogenberg o Théodore de Bry,[5] marcharon de sus ciudades de origen por sus ideas religiosas protestantes y se instalaron en otras, en este caso Colonia y Fráncfort, respectivamente, para desarrollar sus trabajos.

En ese periodo, los centros editoriales de grabado ya tenían plenamente separada la labor de producción artística de la comercial. Los editores adquirieron enormes beneficios por la venta de estampas de reproducción de obras famosas, antiguas y modernas, realizadas por distintos artistas, cuyo trabajo estaba totalmente organizado. Recogían en la firma el protagonismo de cada participante: pintores o inventores de la composición, dibujantes que traducen la imagen al lenguaje gráfico y grabadores que inciden las planchas a buril o con aguafuerte. Entre los editores-grabadores flamencos ya hemos visto que se encuentran numerosos clanes familiares que regentaron talleres en Amberes y que, una vez asentados, se extendieron por otras ciudades importantes como Lieja, Colonia, Basilea, Fráncfort, Praga, Viena, París, Venecia o Roma, y administraron grandes fortunas con este negocio. En otros países, como Italia o Francia, la situación por entonces fue muy similar.

Se puede afirmar que a mediados del siglo XVI el grabado ya había quedado dividido definitivamente entre los grabadores artistas, de ideas y composiciones originales, como lo habían sido Durero o Lucas van Leyden y serían Callot, Goltzius, Rembrandt o Goya, entre otros, y los grabadores de reproducción, técnicos virtuosos, de gran habilidad en el manejo del buril, capaces tanto de copiar las estampas de otros grabadores como de traducir gráficamente los efectos de obras pintadas, diseñadas o dibujadas por otros artistas, mediante la aplicación correcta

de la teoría de los trazos. Por ese motivo, en el caso de Lucas van Leyden y el grabado holandés posterior, se puede distinguir entre los artistas que le imitaron o copiaron con menor o mayor acierto, como Nicolaes de Bruyn,[6] Jan Muller, Jan Saenredam o Pierre Firens, y un admirador de su arte, Hendrick Goltzius, que con su calidad técnica y originalidad compositiva e iconográfica alcanzó como él la genialidad.

Lucas Hugenz o Jacobsz, conocido como Van Leyden (Leiden, h. 1489/1494-1533), fue grabador en metal, sobretodo a buril, aunque también al aguafuerte, diseñador de entalladuras y pintor. Está considerado como uno de los mejores artistas de los Países Bajos del siglo XVI.



4. C. Huidobro (2004), «La estancia en Italia de los artistas de los Países Bajos», en C. Huidobro y C. Tomé, *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Caja San Fernando. Obra Social / Biblioteca Nacional, pp. 184-245.

5. Théodore de Bry (Lieja, 1528 – Fráncfort, 1598). Fue orfebre, grabador, impresor y editor. Inició su formación como orfebre y grabador en Lieja con el nombre de Dietrich Bry, y temporalmente se estableció en Estrasburgo. Regresó a Lieja en 1561, donde nació su hijo Jan Théodore, pero la abandonó por sus ideas luteranas, regresando a Estrasburgo, donde se instaló entre 1570 y 1586. Allí se casó con la hija de Hans Rottinger, un famoso orfebre de Fráncfort, con la que tuvo otro hijo. En 1588 trasladó su taller a Fráncfort y posteriormente viajó a Inglaterra para desarrollar el proyecto de grabado de las acuarelas sobre América de John White. El trabajo sirvió para ilustrar una publicación sobre América en diez tomos que hizo junto a sus hijos, recopilando textos de varios autores. Su enfrentamiento con los españoles y los católicos provocó que representara la crueldad contra los nativos y enalteciera a las figuras que mantuvieron la lucha protestante en los Países Bajos. Un ejemplo notable de su calidad como grabador a buril, del empleo de estampas como modelo de inspiración para otras artes y del tipo de asuntos representados por Théodore de Bry, es el *Diseño para bandeja con el busto de Guillermo de Orange* (1588) que se conserva en la colección Mariano Moret.

6. Nicolaes de Bruyn (Amberes, 1571 – Rotterdam, 1656). Grabador con buena técnica y estilo. Hijo del grabador Abraham de Bruyn, con quien debió iniciar su formación. Además de sus ilustraciones científicas precisas, en algunos de sus grabados se observa un intento de acercamiento a la obra de Lucas van Leyden, aunque no llegó a dominar el efecto del claroscuro y sus gamas tonales. Algunos de sus trabajos a buril fueron de tamaño reducido, similar al empleado por los «pequeños maestros alemanes», y se destinaron a la ilustración de libros o series como *Las fábulas de Esopo* (1594), presente en la colección Mariano Moret. Firmó con sus iniciales NB. En 1601 figuraba en el gremio de Amberes, y desde 1617 se instala definitivamente en Rotterdam. Estuvo casado con la hermana del grabador y editor Assuerus van Londerseel (Ámsterdam, 1572-1635), con quien colaboró en numerosas ocasiones.

Su fecha de nacimiento sigue siendo en la actualidad discutida, y por esa razón figuran las dos opciones que la historiografía propone y trata de argumentar. En cualquiera de los casos, las producciones tempranas del artista resultan prodigiosas y encomiables. Al parecer, se formó en la pintura en su ciudad natal con su padre Hugo Jacobsz (Leiden, h. 1460 – d. 1538) y desde 1508 en el taller de Cornelis Engebrechtsz (Leiden, h. 1462-1527),[7] ambos representantes del influjo renacentista italiano en la tradición medieval norteña. Según Van Mander, nació en 1494 y a los once años ya grababa en metal. Si se acepta esa fecha de nacimiento, la pintura que representa la *Leyenda de san Huberto*, datada en 1506, fue realizada con sólo doce años, y en 1508, con catorce, grabó al buril, entre otras, la famosa plancha de *Mahoma y el monje Sergio*. Si se acepta, en cambio, la fecha de nacimiento en 1489 —y parece que hay un documento de pago que lo justifica—, sus primeras experiencias con el grabado las iniciaría con dieciséis años, y su producción fechada más temprana, de 1508, correspondería a sus diecinueve años.[8] En cualquier caso, no se conoce con exactitud dónde aprendió la técnica del grabado, el arte en el que verdaderamente destacó, pues tanto su padre como Engebrechtsz eran pintores. Se maneja una hipótesis, sin datos concluyentes, basada en la labor artística que sus dos maestros desempeñaron en el importante monasterio agustino de Hieronymusdal o Lopsen.[9] En el *scriptorium* de dicho centro monástico se produjeron códices manuscritos iluminados e impresiones de libros y estampas a los que Lucas, aún niño, pudo tener fácil acceso. Además, se ha investigado que, entre 1475 y 1575, en la ciudad de Leiden figuraban registrados cerca de cien orfebres que bien pudieron facilitar al artista el manejo del buril y su acción sobre el metal.[10] En cualquier caso, resulta llamativo que en 1508 Lucas van Leyden llevara a cabo ya varios grabados a buril con una calidad, madurez y originalidad muy notables. En 1514 constaba como miembro del gremio de ballesteros de Leiden. Se sabe con certeza que hizo al menos dos viajes, uno con destino a la importante ciudad comercial de Amberes en 1521, donde coincidió e intercambió su obra estampada con

Durero,[11] y otro junto al pintor Jan Gossaert —llamado Mabuse— por Zelanda, Flandes y Brabante, después de 1524. El grabador volvió de ese viaje convencido de haber sido envenenado. Se casó en 1526 con Lysbeth van Boschuysen, de familia bien situada, pero no tuvieron descendencia. Poco antes de morir en Leiden en 1533, supo que había tenido un nieto de su hija ilegítima Maritjgen, casada con Dammasz Claesz de Hoey, que fueron quienes heredaron parte de las planchas grabadas por el artista. El pintor y marchante Marteen Peeters o Martini Petri de Amberes, les compró las matrices, las reeditó e incluso retocó entre 1540 y 1565, ampliando algo más la influencia y difusión de su obra por Europa.

Como pintor, Lucas van Leyden destacó menos. Quizás sobresalga su aportación a las escenas de género, como demuestran sus cuadros de *Jugadores de ajedrez* (Berlín, Staatliche Museen) o sus *Jugadores de cartas* (Washington, National Gallery of Art). Su célebre tríptico de *El Juicio final* (Leiden, Lakenhal Museum) es elocuente, con gran imaginación, colorista y de pincelada fluida. Un dato objetivo del interés, la par-



7. Sobre este pintor véase J. D. Bangs (1979), *Cornelis Engelbrechtsz's Leiden: Studies in Cultural History*, Assen, Van Gorcum.
8. Sobre esta cuestión véase el trabajo de R. Vos (1978), «The life of Lucas van Leyden by Karel van Mander», *Nederlands Kunsthistorich Jaaboek*, 29, 459-508. En su biografía, Karel van Mander, *Schilderboeck* (Haarlem, 1604), afirmó que su fuente de información fueron los propios nietos de Lucas van Leyden, entre ellos Jan Dammasz de Hoey, que llegó a ser pintor de corte del rey de Francia, Enrique IV.
9. Entre 1488 y 1526, de manera interrumpida, residió en este monasterio Cornelius Aurelius, quien fue uno de los maestros referentes de Erasmo de Rotterdam. En algunos de sus escritos llegó a denominarle genéricamente, por el afecto y respeto que le tenía, como «mi preceptor». Véase C. P. H. M. Tilmans (1988), «Cornelius Aurelius (c. 1460-1531), praeceptor Erasmi?», en F. Akkerman y A. J. Vanderjagt, dirs., *Rodolphus Agricola Phrisius (1444-1485). Proceedings of the International Conference at the University of Groningen*, Leiden, E. J. Brill, pp. 200-210.
10. Bangs (1979).
11. «El pequeño hombrecillo que graba en cobre» en Holanda, tal y como le calificó Durero, se cree que fue el mismo maestro que en 1521 fue admitido por el gremio de Amberes bajo el nombre de Lucas Hollander.

ticularidad y el gusto que tuvo esta obra puede encontrarse en el deseo de adquisición por parte del emperador Rodolfo II de Praga, aunque no llegó a conseguirlo.

En vida de Lucas van Leyden, sus estampas se vendieron con gran éxito y le dieron mucha fama. Frente a la erudición, complejidad simbólica, conocimiento teórico y excelente dibujo de Durero, Lucas van Leyden destacó principalmente en el manejo técnico del buril y por su magnífico control respecto a la sensación de profundidad en las obras. Tuvo una excelente habilidad para conseguir la perspectiva lineal y atmosférica mediante contrastes dramáticos de sombreado y sorprendentes relaciones espaciales. Demostró tener una gran imaginación pero también un conocimiento de las estampas del maestro alemán, en el que se inspira ya sea técnica, compositiva o iconográficamente. Se enamoró como él de los blancos, de las texturas variadas y de la fuerza del grabado como medio de expresión. Su admiración pudo provocar que muy pronto, en 1508, Lucas van Leyden ya emplease la tablilla o un papel para incorporar su monograma, de modo muy similar a como lo usó Durero desde 1500. A diferencia de algunos de sus coetáneos alemanes o italianos, su imitación estilística del maestro fue sutil, respetuosa y lúcida, con alguna excepción en la que se refugia en el modelo, como la serie de «La pequeña Pasión» o el *Retrato de Maximiliano I*. Lucas van Leyden consiguió crear un tipo de grabados complejos, característicos, un estilo propio, personal e identificable, aunque como ya se ha mencionado tomara prestadas algunas soluciones o temas de sus predecesores.

Sobresale su interés por caracterizar y diferenciar los rasgos de cada uno de los personajes, como ocurre en la serie de «Cristo y los apóstoles», su inclinación hacia los rasgos anecdóticos del tema, hacia una nueva iconografía, con figuras y rostros casi caricaturescos y, especialmente, la producción de escenas de género, como su famosa estampa de *La lechera*, de 1510, que tanto arraigo tendrían en la pintura holandesa posterior. También en su obra encontramos grabados a buril de reducido tamaño y gran precisión, fundamentalmente con representaciones de

*putti* en diversas actitudes, a modo de tondos, rodeados de un fino marco circular. En la colección Mariano Moret se conservan dos ejemplos de estas características. Uno de ellos, formado por un grupo de cuatro figuras, rodea en el centro otro tondo con el escudo de armas de la ciudad de Leiden.

Otro de sus objetivos fue buscar un equivalente a los efectos pictóricos en el grabado a base de técnicas lineales distintas y mezcla de tintas. Del negro denso y el fuerte contraste con los blancos, pasó a los tonos grises y a una apariencia plateada magistral y peculiar. Precisamente, el análisis cuidadoso de sus estampas realizado por algunos especialistas les ha permitido justificar las diferencias de calidad entre las piezas conservadas del artista.[12] Desde el punto de vista técnico, debe decirse que Lucas usó tintas secas y no grasas, lo que provoca que sus estampas no tengan una apariencia brillante sino mate, y que sus líneas individuales no sean fluidas sino intermitentes y granulares. Sus impresiones no son uniformes. Es común ver líneas de mancha quebrada, porque la tinta no estaba bien fijada en la plancha, impurezas o sombras causadas por el



12. E. S. Jacobowitz y S. L. Stepanek (1983), *The prints of Lucas van Leyden & his contemporaries*, Washington, National Gallery of Art. Por un lado, advierten que puede responder a un desgaste del papel o la tinta por el paso del tiempo o bien, como parece que ocurrió con su obra, por un abuso de impresiones de las láminas tras su muerte. Influye además su estilo y técnica, caracterizados por un sistema de incisiones finas y poco profundas que contribuye a un mayor desgaste. Los surcos desaparecían pronto y pocas impresiones saldrían perfectas en sus tiradas, probablemente más cortas que las de otros grabadores. Por tanto, es lógico que queden relativamente pocas impresiones buenas de cada una de sus imágenes. Llegan a la conclusión, que comparto, que ante esas diferencias técnicas no debe compararse su trabajo con el Durero en base al aspecto nítido o a la perfección del estado actual de las estampas conservadas. Estos defectos técnicos en la fase de entintado e impresión, junto al uso de materiales de calidad inferior, refuerzan la idea de Van Mander respecto a la formación temprana y quizás autodidacta de Lucas con el buril, así como la posible falta de centros de impresión preparados para el grabado en la ciudad de Leiden.

ligero movimiento del papel en la prensa. Lucas van Leyden esbozaba primero un diseño esquemático en la lámina y luego grababa mediante incisiones leves. A menudo alteró la idea inicial y cambió su composición, dejando visibles las líneas originales. Como estas líneas de diseño o *pentimenti* podían llegar a ser simples rasguños en la superficie del cobre, tendieron a desgastarse rápidamente y dejaron de apreciarse tras las primeras estampaciones. Desgraciadamente, se conservan pocos dibujos preparatorios que ayudarían a definir mucho más el proceso de trabajo, ya de por si original, de este grabador.

Su producción grabada es numerosa y tradicionalmente ha sido dividida en tres etapas contrastadas, fruto de su evolución y las influencias dominantes en cada momento. De la dureza inicial, de raíz germánica, pasó a actitudes más tiernas y hermosas, de tendencia italiana. Su obsesiva plasmación de perspectivas muy forzadas con personajes contraídos en posturas imposibles se advierten en algunas obras tempranas. Después, sus estampas giran hacia composiciones estables, apaisadas, equilibradas o en *contrapposto*, con figuras más elegantes y estilizadas.

**Primera etapa antes de 1510**

Uno de los principales problemas de los especialistas es la clasificación y ordenación cronológica de los primeros grabados de Lucas van Leyden, que no están fechados. La primera etapa es de una creación prolífica y una intensa experimentación. En un periodo de cinco o seis años hizo más de sesenta grabados, en su mayoría con su monograma L. Sólo una cuarta parte están datados, los primeros de 1508. Con este dato como punto de partida, varios estudiosos han tratado de asignar un año específico para cada obra, por lo general a partir de 1505 o 1506, pero los grabados no muestran claramente una evolución. Se pueden agrupar en obras realizadas hacia 1508, en un periodo poco anterior a las fiestas que celebraron la entrada de Maximiliano en Leiden.

Una de sus primeras intenciones fue plasmar el tradicional paisaje holandés en el medio gráfico con el mismo grado de naturalismo que los

pintores flamencos, algo que llegó a resolver muy satisfactoriamente entre 1516 y 1519. A esta primera etapa pertenecen estampas como *El regreso de la huida a Egipto*, cuyo tema es tratado con la máxima humanidad. María dando pecho a Jesús, mientras José acerca la fruta a su mujer. Sus grabados tempranos de *Los peregrinos*, *La despedida de Agar*, *Abigail y David*, *La Sagrada Familia*, *San Jorge liberando a la princesa*, *La resurrección de Lázaro* o *Sansón y Dalila*, muestran algunas limitaciones en los exagerados contornos de las figuras, sus rasgos, posturas, la perspectiva o la dureza de los drapeados. Sin embargo, ya anuncian varias de sus mejores contribuciones al arte gráfico, como la construcción original de los temas, la presencia de elementos cotidianos, la dramatización y expresiones mostradas, la profundidad de los planos o los contrastes lumínicos. En *Mahoma y el monje Sergio*, de 1508, representa un asunto poco frecuente, inspirado en los cuentos de viajes al Próximo Oriente escritos por Jean de Mandeville en el siglo XIV, y que se ha vinculado a un posible mensaje moralizante, el año en el que el emperador Maximiliano I visitaba la ciudad holandesa. Le sirve de excusa para mostrar un paisaje hermoso y muy bien resuelto, de atmósfera transparente, que guarda relación con la escuela de pintura de Haarlem, con Dirk Bouts. Fue probablemente su primer gran éxito, en especial por su trato del entorno, que fue copiado, entre otros, por su coetáneo Raimondi. De modo similar resolvió el grabado con *La tentación de san Antonio* o la serie de «La Pasión circular». En esta etapa destacan las composiciones apaisadas, poco habituales en el arte gráfico. Hizo dos de sus grabados de mayores dimensiones, genialmente resueltos, como son *La conversión de san Pablo* y el *Ecce Homo*. *La conversión de san Pablo*, de 1509, es una estampa de formato apaisado y de grandes dimensiones, que incluye un elevadísimo número de personajes entre los que se encuentra Saulo de Tarso cegado, que es guiado por su ejército a Damasco. La composición sigue una clara diagonal en el sentido de la marcha, con una distribución de elementos que generan distintos planos de profundidad y sin descuidar otras partes importantes del relato, como el de su caída del caballo deslumbrado por el halo divino en la zona lateral

izquierda. La obra demuestra un dominio de la representación del paisaje y del entorno natural, así como una hábil y resuelta variación de distancias en el plano bidimensional por medio del arte gráfico. Por su solución compositiva y los recursos empleados se ha puesto en relación con la estampa de Martin Schongauer *Cristo llevando la cruz* (h. 1475). El problema de la composición lo perfeccionó en 1510 con el desarrollo de varias unidades espaciales cerradas, que se distinguen además por la luz y la sombra. Se esforzó por conseguir una gama tonal amplia. Los diferentes tipos de figuras demuestran su interés por conocer mejor la anatomía humana, sus formas y movimiento, y su progreso o variación es evidente. En 1510 alcanza una representación tipo, bastante refinada, que seguirá utilizando durante más de quince años.

Realizó temas que eran especialmente sensibles en aquella época por los enfrentamientos entre creencias, y que representó de manera original y estudiada. Sus sensacionales *Bautismo de Cristo en el Jordán* y *El regreso del hijo pródigo* son tratados iconográficamente dando prioridad a lo mundano y terrenal, incluyendo personajes y objetos de la vida cotidiana. En el *Bautismo*, cuestión vital que provocó enfrentamientos entre los propios protestantes, Lucas van Leyden introduce una conversación en primer plano que parece un debate mismo sobre la cuestión. Un niño inocente escucha y ocupa la base central de una obra que carece de gloria o santidad. El bautismo de Cristo se representa en segundo término, con una incisión leve que aleja la escena, a la que asisten numerosos testigos de indumentaria y aspecto contemporáneo. Su estampa *El regreso del hijo pródigo*, de 1510, presente en la colección Mariano Moret, destaca aún mejor estos mismos rasgos y es un fantástico ejemplo de la temprana maestría en el grabado de Lucas van Leyden. La escena refuerza la necesidad de perdón, misericordia y fe, en una época de grandes desigualdades sociales y económicas. Sitúa en el centro el acto de perdón, que es observado y comentado por varios grupos de personas. El castigo a su prodigalidad y desobediencia, trabajando con la piara de cerdos, se ve reducido a la mínima expresión al fondo de la escena.

**Entre 1512 y 1520**

Los grabados efectuados en esta etapa intermedia presentan pocos problemas cronológicos por estar la mayoría datados y su desarrollo puede seguirse fácilmente. Se encuentra con un estilo consistente y maduro que le destaca como maestro del buril. Continúa probando nuevas ideas, pero sus objetivos se habían refinado bastante. La organización de las figuras en el espacio juega un papel menos importante que en la etapa anterior. La atención se centra en las figuras y no tanto en las vistas profundas y alejadas. La composición se dispone como un cajón poco profundo y horizontal delimitado por una pared tonal de gris medio colocada en paralelo a la superficie del cuadro. Ante ese telón se sitúan las figuras a modo de friso. Ese efecto se observa, por ejemplo, en las estampas de la serie con «La historia de José», *La adoración de los Magos*, *La idolatría de Salomón*, *El triunfo de Mardoqueo* o *Esther ante Asuero*.

La etapa coincide con la creación de otras series de estampas religiosas como las escenas de «La Pasión» y de «La vida de la Virgen», «Los cuatro evangelistas» o la representación de varios santos y escenas del Antiguo Testamento. Sus estampas *Abraham y los tres ángeles*, *El triunfo de David* o *Los soldados dando de beber a Cristo* vuelven a sorprender por su nuevo tratamiento y enfoque. Retoma asuntos de la literatura clásica relacionados con el amor y las relaciones de afecto no admitidas y que generan sufrimiento y acaban en inmolación. Son temas que habían sido casi completamente olvidados por la Iglesia cristiana y él presenta en composiciones de resolución muy distinta en *El suicidio de Lucrecia* y en *Píramo y Tisbe*. Un ejemplo más de su originalidad iconográfica, ligado en este caso a la teología erasmista, lo observamos en *La tentación de Cristo*, donde el diablo no se representa como un monstruo infernal sino como un hombre cubierto, de apariencia normal, excepto por las garras que asoman bajo su indumentaria y la serpiente con la que remata su tocado.

El interés por el paisaje reaparece entre 1516 y 1519, cuando resuelve el problema de la organización de las figuras en el espacio profundo.

De la rigidez anterior, pasa a una apariencia naturalista de continuas e interrumpidas aperturas del espacio. Se observa en su *San Jerónimo en el desierto* y, especialmente, en las grandes estampas de *El Gólgota*, de 1517, y *El baile de María Magdalena*, de 1519, donde alcanza su máxima expresión. Durante esta época se observan otros cambios importantes, como la apariencia cromática de sus grabados. Del negro a los medios tonos del inicio, pasan a dominar sutilmente los grises entre 1512 a 1517, que entre 1517 y 1520 se tornan plateados. Esta tendencia hacia los grises le distingue de los fuertes contrastes en las impresiones de Durero, y puede tener su origen en la difusión y éxito del camafeo y el claroscuro, en los que se imita el efecto de los dibujos hechos en papel de color que se realzan con blanco.

Lucas lleva a cabo cambios técnicos importantes. Su vocabulario de líneas crece y se amplía desde líneas largas a pequeños puntos, todo ello trabajado con precisión. Las líneas serán descriptivas y tonales. Además, en 1514 se comprueba un interés claro por el grabado italiano, en particular por Raimondi, del que usa sus tipos de figuras y formas, con acciones dinámicas, dramáticas y emocionantes. Este estilo lo retomaría diez años después y no lo abandonaría. A este estilo pertenecen obras como el *San Mateo*, de la serie de «Los cuatro evangelistas». La otra novedad del periodo es su experiencia con el aguafuerte. En 1520 realiza seis grabados con esta técnica. Se le conoce como el primer grabador que usó el aguafuerte sobre cobre en lugar de hierro como habían hecho otros casi veinte años antes, y el primero que lo combinó en una misma lámina con buril. El aguafuerte daba a menudo un aspecto muy ligero, como si la tinta se diluyera, y parecía casi monocromático, si no fuera por el trabajo a buril añadido para ayudar a modelar las formas. El gran *Retrato de Maximiliano I* es el más satisfactorio de sus grabados a buril y aguafuerte en términos de contraste e impresión. Aunque el medio le permitió más espontaneidad y le hacía perder aparentemente menos tiempo, la falta de control y precisión del resultado le hizo abandonar la técnica por completo después de 1520. A esta técnica mixta pertenecen

las obras *El rapto de María Magdalena*, de 1518, y *La muerte de Abel*, *David orando*, *Santa Catalina de Alejandría*, *El loco y la mujer* y *Los mendigos*, todas de 1520.

**Entre 1521 y 1530**

Lucas era conocedor de la obra grabada de Durero desde sus inicios, pero no fue hasta 1521 cuando se encontraron en Amberes y aumentó su influencia.[13] Hizo cada vez más hincapié en el diseño o particularización de cada detalle en sus grabados, lo que les da un aspecto más decorativo y apariencia confusa. Se apropió más claramente de motivos del genio alemán y dio un contraste más intenso de luces y sombras a sus obras. En las estampas de la serie de «La pequeña Pasión», *La Virgen con el Niño*, *San Jerónimo en su estudio* o *San Antonio* puede apreciarse ese cambio estilístico provocado por el contacto con Durero.

En 1524 comienza una nueva manera caracterizada por tipos de figuras más pesadas y sólidas, como en *El dentista*, *El cirujano*, *San Cristóbal*, *San Pedro y san Pablo*, *Virgilio en el cesto*, *Los músicos* o *Caín matando a Abel*, estas dos últimas en la colección Mariano Moret. Le sigue un aumento de motivos decorativos y ornamentales simétricos, el incremento del movimiento y el dinamismo en las escenas y un especial interés por el desnudo, con figuras de formas elegantes, alargadas y mejor proporcionadas, en las que utiliza claramente el *contrapposto*. Los cambios se cree que se deben a su relación con el pintor Jan Gossaert,



13. Parece demostrado que ambos artistas se profesaban mutua admiración y trataron de aprender de sus respectivas aportaciones, pese a la competencia en ventas que ya tenían sus obras en la época. Según narra el diario de viaje de Durero, cuando se encontraron personalmente en Amberes en 1521, cenaron juntos y se intercambiaron algunas de sus estampas.

uno de los artistas a quien Mander atribuye la difusión de la manera italiana hacia el norte, y su viaje conjunto por varias ciudades de los Países Bajos tras 1524. La carrera de Lucas finaliza en ese punto italianizante. En 1529 se evidencia claramente su interés por representar el cuerpo humano y la pérdida de valor de los paisajes y otros elementos. La búsqueda de la belleza física pasa por un momento de desnudos carnosos y suaves y después, trata de expresar acción con ellos, mostrando figuras atrevidas, pesadas, seguras, siguiendo técnicamente la solución de Raimondi, con figuras de contornos espesos y fluidos que expresan volumen de manera esquemática con una serie de cruces amplias y uniformes. En la estampa del *Abanderado desnudo* de Marcantonio Raimondi, presente en la colección Mariano Moret, podemos contemplar un ejemplo del trato compositivo y las formas expresadas en sus buriles a partir de diseños de Rafael o Giulio Romano. Este estilo permitía soportar mayor número de impresiones y cumplía la función de presentar las formas monumentales anunciadas por el Renacimiento italiano. Es la etapa a la que pertenecen las estampas de la serie «Historia de Adán y Eva», «Las Virtudes cardinales y teologales personificadas», *Loth y sus hijas*, *Marte, Venus y Cupido* o *La caída del hombre*.

### La huella de Lucas van Leyden en el grabadode los Países Bajos durante la segunda mitad del siglo XVI

La obra de los grabadores de la primera mitad del siglo XVI, especialmente de Durero y Lucas van Leyden, fue copiada en numerosas ocasiones durante la segunda mitad de la centuria. En muchos casos, las imitaciones son tan precisas que se generan dudas respecto a si es una copia de nueva matriz o una estampa o impresión realizada con la plancha original retocada. El método habitual de aprendizaje de los grabadores consistió en copiar las estampas de los artistas más importantes, incluyendo los monogramas o firmas. La calidad del trabajo de algunos de ellos y su similitud son las causantes de esa posible confusión con los originales. En otras ocasiones, debido al gran prestigio de los autores, las copias

se hacían pasar por auténticas de manera voluntaria para que cobraran mucho más valor.

Entre 1580 y 1620, la recuperación de la figura de Lucas van Leyden llegó a su punto máximo y no sólo se copiaron y se rescataron sus obras, sino que su estilo fue imitado especialmente por el círculo de Goltzius, desde donde se rendía homenaje a uno de los grandes creadores del arte holandés. La proximidad de estas obras al estilo de Lucas van Leyden hizo que a finales del siglo XVII algunas fueran incorporadas a su inventario y que aquellas con su monograma fueran atribuidas directamente a él. Un ejemplo claro lo encontramos en la producción de Jan Saenredam. En 1600 creó dos grabados a buril inspirándose en algunos de los diseños de Lucas van Leyden, cuyo monograma respeta, y que en origen fueron grabados en madera para la serie «El poder de las mujeres». Representan a *Jael y Sísara* y a *Judith y Holofernes* (en este caso, bajo la dirección del editor Carel van Sichem, activo en Ámsterdam entre 1600 y 1618). El propio Saenredam, también en 1600, hizo una particular versión de *El triunfo de David* de Lucas van Leyden en su estampa *El himno de las hijas de Israel y David*, bajo la dirección del editor Niclaes de Clerck (activo en Delft, 1593-1623). El tema forma parte de las imágenes de victoria sobre el fuerte, por lo que podría tener una asociación contemporánea con la inestabilidad política y el triunfo de las ciudades protestantes frente al gobierno español. El éxito y repercusión de esta obra queda ratificado por su empleo posterior en una edición dirigida por el grabador Pierre Firens (Amberes, 1580-1638), en la que se publicó la copia invertida de la obra conservando el monograma de Lucas van Leyden. Estas cuatro estampas mencionadas que se inspiran o se aprovechan del reconocimiento de Lucas van Leyden por parte de grabadores o editores se encuentran en la colección Mariano Moret. En otras ocasiones, maestros posteriores imitaron su estilo con un alarde de virtuosismo, como hizo Hendrick Goltzius en sus estampas de *La adoración de los Magos* y *La tentación de san Antonio*.

**Hendrick Goltzius** (Mullbracht, 1558 – Haarlem, 1617). Dibujante, grabador y pintor holandés que está considerado como uno de los

mejores artistas gráficos de los Países Bajos. Su biografía se conoce con mucho detalle hasta 1604 gracias a la información proporcionada por su amigo y pintor Karel van Mander. De sus últimos doce años de vida, dedicados fundamentalmente a la pintura, arte en el que se inició en 1600, sabemos bastante menos.[14]

Una de las principales virtudes de Goltzius en el arte gráfico fue su capacidad como dibujante y creador original de composiciones, rasgos que hemos destacado tanto en Durero como en Lucas van Leyden. En su época, además, el arte del grabado de reproducción se había extendido, y en los grandes talleres de impresión, desde muy jóvenes se enseñaba el manejo del buril y los conocimientos precisos para copiar a la perfección cualquier grabado o dibujo. Su nuevo estilo, apoyado en las enseñanzas cultas de Coornhert, Van Mander y Spranger, le permitieron acabar con el dominio editorial de Amberes y, desde su taller en Haarlem, con la ayuda de jóvenes colaboradores, ganarse la fama y obtener beneficios. Pese a esta destacada originalidad de Goltzius, también se inspiró en la pintura, la escultura o la realidad y, especialmente, en la gran colección de estampas ordenadas por temas que debió tener a su disposición. Entre los grabadores cuyo influjo destaca se encuentran Raimondi, por sus múltiples reproducciones de la pintura italiana, Durero y los pequeños maestros alemanes y Lucas van Leyden, por su particular tratamiento de los temas y soluciones técnicas, como reflejo y fidelidad además a la tradición artística holandesa.

**Infancia y formación** (1558-1577)

Los comienzos de Goltzius fueron muy duros, pues con apenas un año se quemó las manos y los tendones de su diestra quedaron dañados y agarrotados de por vida. Sin embargo, la lesión no limitó su capacidad en el dibujo y el grabado, sino que le hizo más fuerte. En 1564, con apenas seis años, se incorporó como aprendiz en el taller de vidrieras y pintura de su padre Jan Goltz II (h. 1534/1435 – d. 1609) en Duisburg. En 1574 fue aceptado como discípulo por el grabador Dirck Volckertsz Coor-

nhert (Ámsterdam, 1522-1590), que había huido de Holanda y tenía un taller en la cercana ciudad de Xanten. Goltzius aprendió el oficio de grabador y se empapó de la erudición y ética de su maestro. Sus primeras estampas reflejan el estilo de Coorhert, su catolicismo no ortodoxo y su inclinación hacia la tolerancia y la razón. Gracias a él, también entró en contacto con el arte y los artistas de los Países Bajos. Las pinturas de Maarten van Heemskerk (1498-1574), Frans Floris (Amberes, 1519-1570), Adriaen de Weert (Bruselas, h. 1540-1590) y Bartholomeus Spranger (Amberes, 1546-1611), todos ellos influidos por las estampas de Il Parmigianino (Francisco Mazzolla, Parma, 1503-1540), se encuentran entre las primeras fuentes de inspiración locales de Goltzius.

**Haarlem, 1577-1590**

En marzo de 1577, después de que Haarlem hubiera sido liberada y se uniera a la alianza antiespañola bajo la paz de Gante, Coornhert regresó a su ciudad, y al poco tiempo atrajo a su discípulo Goltzius.[15] Durante sus inicios en Haarlem, Goltzius trabajó para Philip Galle (Haarlem, 1537-1612), otro grabador que se había formado con Coornhert y que había creado una empresa editorial en Amberes, y para el taller Aux Quatre Vents, dirigido por la viuda de Hieronymus Cock. Grabó junto



14. Su bisabuelo Hubrecht Goltz, su abuelo Jan Goltz I y su tío Hubert Goltzius fueron pintores. Este último también fue coleccionista, grabador y editor. Además del *Schilderboeck* (1604), sobre Goltzius pueden consultarse algunos de los trabajos que se han dedicado a él, especialmente como grabador: W. L. Strauss, dir. (1977), *Hendrik Goltzius 1588-1617: the complete engraving and woodcuts*, Nueva York, Abaris Books; N. A. Bialler (1983), *Hendrik Goltzius and the netherlandish chiaroscuro woodcut*, Michigan, Ann Arbor; T. D. Kauffmann (1988), *The School of Prague: painting at the court of Rudolf II*, Chicago, University Press; D. Acton (1994), *Hendrik Goltzius and Rudolfine Mannerism in the graphic art*, Michigan, Ann Arbor; H. Leeflang y G. Luijten, dirs. (2003), *Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, prints and paintings*, Ámsterdam, Rijksmuseum.

a los Collaert y los Wierix diseños de Marten de Vos, Stradanus y creaciones propias. Entre estas últimas figuran numerosas alegorías políticas, filosóficas y religiosas cristianas, temas éticos, morales y de tolerancia, basados fundamentalmente en los ideales de Coornhert. Sus grabados alcanzaron un amplio y temprano reconocimiento, con asuntos de contenido religioso y didáctico.

En 1579 se casó con Margaretha Grietgen Jansdr, una viuda que procedía de la próspera burguesía católica de Haarlem, con cuya herencia pudo establecerse de forma independiente. Además, aportó al matrimonio un hijo, Jacob Adriaensz Matham (1571-1631). Desde 1582, Goltzius abrió un taller de impresión en el que colaboraban jóvenes grabadores aprendices, entre los que figuró su hijastro Jacob Matham, y que rompió el monopolio de Amberes.[16] Sus pequeños retratos meticulosamente dibujados y grabados se vendían bien entre la élite de Haarlem y de otras ciudades, y fueron una fuente importante de ingresos. Goltzius debió viajar mucho por los Países Bajos y se familiarizó con numerosos patronos. A diferencia de la etapa anterior, los desnudos y los temas eróticos comienzan a ocupar un puesto central. Los grabadores Cornelius Cort (Edam, 1533-1578) o Antoine van Blocklandt (1533-1583) fueron los que le inspiraron técnicamente para representar hábilmente el desnudo, expresar los contornos, la musculatura, la textura de la piel, no estático sino en torsión y gesticulante. Indirectamente o a través de las estampas, le llegan las aportaciones de Rafael, Tiziano, Barocci, Zuccaro o Miguel Ángel.

También resulta llamativo el gran número de retratos de personas vinculadas al círculo del líder de la rebelión contra España, Guillermo de Orange, del que Coornhert fue asesor. Guillermo de Orange y su esposa Carlota de Borbón fueron retratados por Goltzius. En 1580 representó la liberación de Haarlem, y en 1584 hizo la serie de estampas con su procesión funeraria, en la que figuran retratos de docenas de nobles. No obstante, Goltzius también representó a los editores de Amberes Cristóbal Plantino y Philip Galle, a Abraham Ortelius y a otras figuras destacadas de los círculos intelectuales católicos de Haarlem.

En 1584 se produjo un hecho clave en la evolución de su estilo. El pintor e historiador Karl van Mander (Meulebeke, 1548-1606), que había trabajado en Italia y Viena y conocía bien el arte internacional y las fuentes clásicas, llegó a Haarlem huyendo de Flandes. En poco tiempo, se asoció con Goltzius y con el pintor Cornelis Cornelisz (Haarlem, 1562-1638) para fundar la «Academia de Haarlem», con la que pretendían recuperar el estudio de la mitología clásica y la enseñanza correcta de las técnicas artísticas. Cuando Van Mander compartió con ellos los dibujos manieristas de Bartholomeus Spranger (Amberes, 1546-1611), desde 1581 pintor de la corte en Praga del emperador del Sacro Imperio Rodolfo II de Habsburgo, sus estilos se vieron contagiados inmediatamente. En 1585 Goltzius hizo los primeros grabados a partir de esos dibujos de Spranger, aunque hasta el año siguiente no consiguió su verdadera difusión con el éxito asombroso de *La boda de Cupido y Psique*. Posteriormente, se encargó de grabar a buril incluso algunas composiciones espectaculares que el pintor le mandó directamente desde Praga. La influencia de Spranger alcanzó al resto de producción de Goltzius, incluso la realizada según los diseños de Cornelisz entre 1586 y 1591, que se vendía con gran éxito en la feria de Fráncfort. Goltzius se tuvo que enfrentar con el instrumento ante el metal para rivalizar en ejecución con los fantásticos dibujos de Spranger. Fue un estímulo decisivo en el dominio técnico, firme y virtuoso del buril a partir del modelado de



15. Por entonces, en Haarlem era visible la huella de varios acontecimientos destructivos. Fue cercada durante ocho meses y ocupada cuatro años por las tropas españolas. Además, en 1574 se había extendido un brote epidémico que causó muchas muertes, y en octubre de 1576 un gran incendio acabó con la cuarta parte de los edificios. Pese a ello, el flujo de inmigrantes y el retorno de exiliados provocaron una etapa de prosperidad.
16. Las primeras ediciones llevan la orgullosa firma *Henricus Goltzius excudit* («editado por Hendrick Goltzius») y *gedruckt tot Haerlem* («impreso en Haarlem»).

los diseños de otro artista. Alargó las líneas todavía bastante delgadas e hizo a la vez la trama cruzada con las figuras y sombras para acentuar la redondez de las formas. De ese modo conseguía la vitalidad que tenían los dibujos originales. En 1588 Goltzius había transformado las fuertes líneas afiladas en una poderosa presencia, con una manera personal, alcanzando sus figuras un estilo hinchado o voluminoso.

El éxito de su producción y las peticiones de obras le llevaron a contratar en 1585 los servicios de algunos grabadores de Amberes, como los hermanos Adriaen y Joannes Collaert, para ejecutar sus diseños. Paralelamente, Goltzius estaba trabajando y formando discípulos en su taller, que tardaron en poder firmar sus creaciones. Su buena posición y ego le llevaron a rechazar en 1586 la participación en el grabado de 150 láminas para ilustrar una Biblia que iba a ser editada por Plantino. Entre los jóvenes grabadores que colaboraban en su taller para grabar sus diseños se encontraba el talentoso Jacques de Gheyn II (1565-1629), que trabajó para Goltzius desde 1585 hasta 1588 y no firmó en estampas publicadas hasta 1587; Jan Saenredam (h. 1565-1607), que se formó entre 1587 y 1590, y tras dos años en el taller de su amigo De Gheyn en Ámsterdam, siguió colaborando con Goltzius; su propio hijastro Jacob Matham, quien firmó sus primeras estampas en 1589 a la edad de dieciocho años y marchó a Italia entre 1593 y 1597; y Jan Muller (Ámsterdam, 1571-1628), que trabajó junto a él desde 1589, antes de viajar a Italia entre 1594 y 1602 y posteriormente ocupar junto a Spranger un lugar en la corte de Rodolfo II de Praga.

La producción del taller aumentó significativamente entre 1586 y 1590, con más de dos centenares de grabados, de los que más de tres cuartas partes quedaron bajo su responsabilidad. Es evidente que ese crecimiento progresivo se apoyó en la actividad desarrollada por sus ayudantes, que habían adquirido una práctica que les capacitaba para seguir el trabajo en el taller, incluso sin el maestro. A este periodo inmediatamente anterior a su marcha a Italia, pertenece su serie del credo corto o de los apóstoles, de 1589, compuesta por catorce estampas que

representan a «Cristo Salvador, los doce apóstoles y san Pablo como apóstol de los gentiles». En la colección Mariano Moret se conservan ocho estampas de la serie, alguna de ellas, como la de *San Felipe*, procedente de dos tiradas distintas. En general, sobresale la fuerza expresiva y sentimental de las figuras voluminosas y destaca especialmente el trato variado de las manos. En ellas, se muestra un estudio anatómico y una tensión especial que acaba reflejando en *San Judas Tadeo* la representación de la mano del artista, de aspecto dañado y encogido, como consecuencia de la abrasión sufrida en su infancia. La etapa coincide además con los problemas físicos y mentales de Goltzius y la decisión de emprender un viaje a Italia que había pospuesto en varias ocasiones por su matrimonio y otra serie de compromisos. Dejó su negocio, sus discípulos y su imprenta durante más de un año.

**El viaje a Italia, 1590-1591**

La inclinación enfermiza de Goltzius hacia Italia es anterior a su viaje. Los sucesivos impedimentos parece que le causaron una mayor fijación. Hacia 1589 Goltzius realizaba los grabados para una serie amplia de ilustraciones de *Las metamorfosis* de Ovidio. En ellas, comienza a inclinarse hacia la manera italiana con figuras menos pesadas, de líneas más suaves que en trabajos anteriores, y que interactúan de una manera algo más equilibrada, sin perder su dinamismo. El escenario adquiere protagonismo, ayudado por los juegos de luces y sombras. Un ejemplo de este cambio lo vemos en la escena con *Júpiter e Io* perteneciente a la colección Mariano Moret.

En octubre de 1590 Goltzius y su sirviente se embarcaron desde Ámsterdam a Hamburgo, y desde allí se desplazaron a pie hasta Múnich. Para evitar contratiempos y encuentros sociales de los que no era muy partidario, Goltzius viajó de incógnito la mayor parte del tiempo, lo que generó numerosas anécdotas que denotan su rica imaginación e ingenio. En Múnich, por ejemplo, Goltzius y su ayudante intercambiaron sus papeles y llegaron a engañar al grabador de la corte bávara Joannes

Sadeler. Una vez en Italia, pasó por Venecia, Bolonia y Florencia y acudió a los lugares donde se habían vendido sus estampas para conocer la opinión sobre sus obras de los artistas y beneficiarse de ellos. Cuando llegó a Roma en enero de 1591, la ciudad estaba afectada por la escasez y por una epidemia de peste. Varios papas fallecieron en pocos meses. Sin reconocer su identidad, dibujó del natural estatuas clásicas y pinturas italianas e incluso solicitó la ayuda de un artista local, Gaspare Celio (1571-1640), para hacerle dibujos de aquellas obras de arte que por número él solo jamás hubiera podido representar. Durante su estancia, también debió adquirir estampas de los grandes maestros italianos, así como de otros grabadores disponibles. Visitó Nápoles, y de vuelta en Roma se presentó y conoció a artistas como Federico Zuccaro. El regreso a Haarlem comenzó en agosto 1591 y durante el viaje pudo retratar a numerosos artistas.

**Haarlem, 1591-1617**

De nuevo en su taller, Goltzius incorporó sus experiencias italianas y los estudios que trajo de vuelta en dibujos y estampas. Los fabulosos dibujos que hizo de las esculturas italianas estaban destinados a formar una serie grabada. Sin embargo, sólo tres se concluyeron hacia 1592 el *Hércules Farnesio*, el *Apolo Belvedere* y *Hércules y Télefo*. Goltzius era muy perfeccionista y fue relativamente frecuente que sus láminas y proyectos para estampas quedaran inacabados. En este caso, la estampación y venta no tuvo lugar hasta 1617, el año de su muerte y bajo la dirección del editor de Haarlem Herman Adolfsz.

Es muy probable que cuando Van Mander enseñó a Goltzius los dibujos de Spranger también le mostrara hojas italianas como la copia que Polidoro da Caravaggio (h. 1492/1495 – 1543) hizo de un friso en relieve clásico con *El castigo de Níobe*. El conjunto impreso alcanzó más de tres metros de longitud y requirió el grabado de ocho planchas de cobre de 260 x 385 mm cada una, bajo la dirección de Goltzius y la colaboración al buril de Jan Saenredam. La obra, de 1594, fue muy ala-

bada e incluyó la dedicatoria de Goltzius a Polidoro y el agradecimiento a Federico Cesi, duque de Acquasparta, famoso naturalista que fundaría años más tarde la prestigiosa Accademia dei Lincei, la primera de ciencias en Italia. Jan Saenredam se convirtió en el grabador más productivo del taller de Goltzius cuando Jacob Matham se marchó a Italia entre 1593 y 1597. Pese a todo, la producción de Goltzius continuó creciendo. Fue la etapa en la que produjo sus estampas más virtuosas, dibujos a lápiz y a tinta y una gran cantidad de diseños para grabar. De las 160 láminas creadas en estos años, sólo grabó personalmente unas cuarenta. Sin embargo, los numerosos dibujos preliminares conservados permiten apreciar un cuidado especial para guiar el trabajo de grabado de sus ayudantes. Su imaginación se desbordó. Fue el primero en representar en los Países Bajos ciertos temas de la mitología clásica, algunos de naturaleza erótica, y otros asuntos que permitían la representación del desnudo idealizado. Las series de estampas con temas alegóricos habituales, como «Los cuatro elementos», «Las cuatro estaciones», «Las edades del hombre» o «Los momentos del día», fueron representadas por medio de escenas de género, ingeniosas, innovadoras e influyentes.

Además de los temas nuevos, entre 1593 y 1594 Goltzius grabó las famosas series de «La vida de la Virgen» y «La Pasión» al estilo, según la escena, de Durero, Lucas van Leyden, Il Parmigianino y otros maestros italianos como Barocci. Y lo hizo en un intento por superar al modelo, o demostrar sus habilidades y capacidad. Su deseo de alcanzar la apariencia de las estampas del maestro de Leiden le llevó incluso a emplear tinta gris para aproximarse al tono plateado de las obras de Lucas van Leyden. Algunas de estas estampas pueden admirarse en la colección Mariano Moret.

Goltzius dio un paso más en el empleo de referentes y modelos grabados o pintados. De la utilización aleatoria de unos y otros maestros que se aprecia en las series de «La vida de la Virgen» y de «La Pasión», en su *Piedad* de 1596 quiso combinarlos en una única obra. Trató de grabar la plancha a la manera de Durero, pero partiendo de la estatua

producida por Miguel Ángel. De modo similar, en *La adoración de los pastores* Goltzius intentó crear una síntesis de los rasgos esenciales del arte italiano y del arte del norte con el añadido de su propio estilo. En este caso, grabó pretendiendo alcanzar la tonalidad de Lucas van Leyden y la apariencia del *sfumato* de Tiziano, pero la obra nunca se completó. Está considerada la última estampa de Goltzius.

Sus dibujos sobre papel, pergamino y tela, extremadamente cuidados, eran perseguidos por los grandes coleccionistas. Por interés comercial, estableció relaciones internacionales con gobernantes y otros importantes coleccionistas. Ante los métodos habituales de plagio en la época, en 1595, Goltzius llegó a recibir un privilegio que protegía sus ediciones contra los copistas durante seis años dentro de la jurisdicción imperial de Rodolfo II. La condición consistió en que proporcionara tres impresiones de cada grabado y que no contuvieran nada que entrase en conflicto con la religión católica y las leyes del Sacro Imperio. Esta censura voluntaria le impuso pocas restricciones, porque usó el privilegio tanto en estampas religiosas como en numerosas obras con desnudos paganos eróticos.

En 1600 su salud y otros factores, como la falta de necesidad financiera o su excesivo perfeccionismo en el grabado que alargaba en exceso su dedicación e incluso, provocaba la paralización de la obra, le llevaron a dejar de grabar. Con cuarenta y dos años, inició su carrera como pintor, corta pero exitosa y reconocida en vida. Continuó coleccionando monedas antiguas y, por placer, adquirió algunas pinturas de Aertgen van Leyden y Lucas van Leyden, como su tríptico de *Cristo curando al ciego de Jericó*, que según Van Mander compró en Leiden en 1602 por un precio altísimo. Ese mismo año Goltzius y Van Mander consiguieron frenar la venta del tríptico de *El Juicio final* de Lucas van Leyden (Leiden, Stedel. Mus. Lakenhal) a los agentes de Rodolfo II de Praga, entre los que figuraba su antiguo ayudante Jan Muller. Una muestra temprana de defensa del patrimonio local.

Desde 1605 hasta 1608 estuvo envuelto en una disputa legal con Lenaert Engelbrechtsz, una sombría figura que vivió en casa de Goltzius

durante un tiempo en 1605. Al parecer, le inició en prácticas alquímicas con cierto engaño, lo que le ocasionó una gran pérdida económica y sobre todo una lesión en un ojo fruto de los experimentos. Según se cree, Goltzius pretendía extraer pigmentos y obtener todo tipo de colores para aplicarlos a su arte.

En 1612 Goltzius probablemente desempeñó un papel importante en la recepción que se dio en Haarlem a Rubens, Hendrick van Balen y Jan Brueghel. Murió en Haarlem en 1617, cuando Rubens había conseguido imponer su estilo en los Países Bajos y acababa con el tardo manierismo. Pero sus estampas continuaron aportando ideas y soluciones a los artistas de Europa o América.[17] El negocio del taller continuó con Jacob Matham y tres de sus hijos, que trataron de seguir las huellas de su ilustre abuelo. Sin embargo, adquirió un tono predominantemente católico en comparación con la «libertad» característica de Goltzius. Su hijastro llegó a ocupar un puesto en el Gremio de San Lucas y en el católico Gremio de Santiago y fue miembro de otras dos asociaciones religiosas, el Gremio de San Huberto y el Gremio de la Santa Navidad.

**Saenredam y Muller: discípulos del taller de Goltzius**

Ya se ha dicho que en su taller se formaron varios grabadores holandeses capaces de acercarse a la calidad del maestro. Aprendieron su técnica y su estilo copiando y grabando fundamentalmente sus dibujos. Las obras estampadas difundieron la tendencia manierista y la iconografía personal de Goltzius. En pocos años, los recelos y envidias entre los artistas pro-



17. La serie grabada del credo corto de Goltzius fue usada claramente como modelo para unas pinturas del siglo XVII que hoy se conservan en la catedral de Lima. Véase J. M. González de Zárate (2008), «La serie de los Apóstoles en la Catedral de Lima: sus fuentes gráficas», *Brocar*, n.º 32, 191-218.

vocaron su marcha del taller, y el arrepentimiento por parte del maestro. A lo largo de su trayectoria, Goltzius, con su personalidad perfeccionista, había estimulado esa competencia no sólo con sus contemporáneos, sino también con los grandes genios del grabado que le precedieron y a veces con un atrevimiento excesivo que denota su personalidad. Salvo su hijastro, todos sus pupilos adquirieron cierta independencia, trabajando para gobernantes o instalando su propio taller de producción.

**Jan Pieterszoon Saenredam** (Zaandam, h. 1565 – Assendelft, 1607). Huérfano en su niñez, fue criado por su tío Pieter de Jongh. Desde niño demostró gran talento artístico. Se inició como aprendiz de cartógrafo, y llegó a realizar varios mapas, pero su habilidad provocó su marcha a Haarlem para aprender en el taller de Hendrick Goltzius en 1589. Pronto se convirtió en uno de sus alumnos más aventajados. Parece que hubo cierta rivalidad profesional y celos, lo que provocó su partida a Ámsterdam, donde se instaló en el taller de su amigo Jacques de Gheyn II durante dos años. Grabó algunos de los dibujos más importantes que el maestro trajo de su viaje a Italia, aunque su producción se amplió con dibujos de otros artistas holandeses. A pesar de su formación y contactos con el manierismo, su estilo se caracteriza por la delicadez, viveza y libertad de sus trazos. Sus obras se van haciendo cada vez más elegantes y refinadas, con tonos plateados y texturas sedosas, juegos de luces y sombras que consiguen dar plasticidad y viveza. En 1595, volvió a Assendelft, donde se casó y montó su propio taller. Su primer grabado representó a los apóstoles, según un dibujo de Karel van Mander. Produjo láminas de su propia invención, pero la mayoría a partir de los dibujos de Goltzius, Abraham Bloemaert, Cornelis van Haarlem o Polidoro da Caravaggio, como en el fantástico friso de *El castigo de Níobe*, parcialmente representado en la colección Mariano Moret. Se calcula que hizo más de ciento setenta láminas. Jan dejó a su esposa una propiedad considerable como consecuencia de las inversiones lucrativas en la Compañía Holandesa de las Indias Orientales. Murió de tifus en Assendelft en 1607.

**Jan Harmensz Muller** (Ámsterdam, 1571-1628).[18] Grabador y pintor holandés. Fue el mayor de los hijos de Harmen Jansz Muller (1540-1617), impresor, grabador y editor de Ámsterdam. El negocio familiar llamado *De Vergulde Passer* («La brújula dorada») estaba situado en Warmoesstraat y Jan Muller trabajó allí varios años. Fue aprendiz en el taller de Hendrick Goltzius en Haarlem hasta 1594 y quizás en ese periodo, además de los dibujos del maestro, grabó a buril las series de «La Pasión» o «Los evangelistas» de Lucas van Leyden. Casi medio siglo después fueron reeditadas en Ámsterdam por Clement de Jonghe (h. 1624 – 1677).[19] Algunas de sus obras, de tiradas distintas, pueden verse en la colección Mariano Moret. Entre 1594 y 1602 viajó a Italia, con estancias en Roma y Nápoles. Quedó emparentado por su matrimonio con el escultor holandés Adriaen de Vries, discípulo de Giovanni da Bologna, de quien grabó varias composiciones. También mantuvo contactos con Bartholomeus Spranger y otros artistas en Praga, que bajo el gobierno del emperador Rodolfo II se había convertido en un centro artístico y cultural de primer orden. Cuando murió, dejó toda su producción, incluyendo sus láminas de cobre grabadas, a su hijo soltero Jan.



18. Sobre Muller véase D. Scrase (1996), *The Golden Century. Dutch Master Drawings from the Fitzwilliam Museum Cambridge*, Múnich, Schirmer/Mosel; y J. M. Montias (2002), *Art and Auction in the 17th century*, Ámsterdam, Amsterdam University Press.

19. De Jonghe fue un comerciante de arte alemán que se trasladó a Ámsterdam en torno a 1643. Fue uno de los mayores editores de impresión y distribuidores de su época. Contó con más de tres mil planchas de cobre, con las que pudo editar alrededor de sesenta mil estampas de grabadores reconocidos, coetáneos como Rembrandt, quien le retrató al aguafuerte en 1651, y otros muchos anteriores, como Lucas van Leyden. Véase F. Laurentius (2010), *Clement de Jonghe, en kunstverkoper de Gouden Eeuw. Een Biografie van Clement de Jonghe (ca. 1624-1677) In een van analizar zijn bedrijf aan de mano van archiefmateriaal, prenten, druktechnische aspecten en papieronderzoek*, Houten, Hes & De Graff Pub BV. Bibliotheca Neerlandica, vol. XL.


15



*“Y de igual manera tuvieron que huir de nuevo los pobres dioses paganos, en disfraces de todo tipo y buscando cobijo en escondrijos apartados, cuando el amo verdadero del mundo colocó el estandarte de su cruz en la fortaleza del cielo y los celotes iconoclastas, las negras bandas de monjes, profanaron todos los templos y persiguieron con fuego y anatemas a los dioses expulsados. Muchos de esos pobres emigrantes, faltos de techo y de ambrosía, tuvieron que recurrir entonces a un oficio burgués para ganarse, al menos, el pan de cada día. Bajo circunstancias tales, más de uno, habiéndole sido confiscadas sus florestas divinas, tuvo que trabajar en nuestra Alemania de leñador y beber cerveza en lugar de néctar”*[1].

# 07

# Las historias de los dioses y los hombres en la colección Mariano Moret

*Nuria Blaya Estrada (Florida Universitaria)*

Dios, los dioses, los hombres. Su historia y sus historias. Sus creencias, sus miedos, sus perversiones, sus instintos. Eso es lo que revelan u ocultan las imágenes, los iconos y los mitos.

Las estampas de la colección Mariano Moret pueden ser un valioso testimonio a la hora de reconstruir determinados aspectos de la historia moderna, de la historia del arte en general y de la historia del grabado en particular. Las técnicas, los estilos, las escuelas, el contexto político, religioso y cultural. Una mirada a través de estos parámetros es, sin duda, útil y necesaria. Pero no es la única. Leonardo da Vinci ya hizo en su momento una advertencia en este sentido: la pasión intelectual ahuyenta

la sensualidad. Una frase que en este contexto nos advierte de lo que podemos perdernos o dejar por el camino si nos empeñamos en hacer exclusivamente un análisis al uso, si descuidamos lo que palpita detrás de algunas imágenes que tienen en común rasgos, mensajes y lecturas que van más allá de la temática, del autor o de la escuela.

Si deslizamos nuestra mirada, libre y rápida, por las obras de la colección Mariano Moret, hallamos inmediatamente los lugares comunes a los que nos hemos referido con anterioridad. Kandinsky, en su célebre libro sobre la espiritualidad en el arte, a fin de demostrar lo estéril que resulta para el público la visita a un museo o colección en la que se limita a identificar temas, títulos o artistas, hace una enumeración muy elocuente:

[...] una crucifixión pintada por un artista que no reconoce a Cristo; flores, personas sentadas, caminando, paradas, a veces sin ropas, desnudas, innumerables mujeres desnudas ... un retrato del Consejero N; un crepúsculo; una damisela vestida de rosa; patos en vuelo; un retrato de la baronesa X; gansos en vuelo; una damisela vestida de blanco...[2]

Siguiendo el método de Kandinsky, nuestra enumeración, o parte de ella, podría ser la siguiente: «Un hombre apresado, un hombre flagelado, una mujer desnuda con dos cántaros, un hombre desnudo flagelado, dos hombres desnudos luchando, mujer desnuda, hombre desnudo, dos hombres desnudos luchando por una mujer desnuda, dos hombres torturados, mujer desnuda clavándose una espada, mujer desnuda con una espada que sostiene una cabeza cortada, muchacho que sostiene una cabeza cortada, mujer desnuda que introduce en un saco una cabeza cortada, mujer desnuda raptada por hombre desnudo, niños atacados por leones, niño defecando, mujer atravesando la cabeza de un hombre con un clavo...». Desnudo, tortura, muerte, pasiones, raptos, decapitaciones. Eros y Tánatos están presentes y no solo en la mitología. En esta enumeración, estas breves descripciones incluyen escenas del Antiguo Testamento, de los evangelios, de la historia sagrada, de la historia del hombre. Cristo, David, Hércules, Judith, Jael, Plutón, Dido, Tomiris. Y aunque formen parte de culturas, creencias y escuelas diferentes, ahí

están, revelando gustos, inclinaciones y desórdenes que muestran, como dijo Bataille,[3] que el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte, y que los mitos, tanto aquellos en boga como los que han sido mandados al exilio, encuentran en el arte un refugio casi vitalicio.[4]

La mitología no es ya religión, es símbolo, alegoría o excusa para mostrar un desnudo, la pericia de un artista o un asunto que en otro lugar no tendría cabida. Como señala Heine en el texto que encabeza este escrito, ahora es otro el amo verdadero del mundo, de un mundo dividido en su nombre, una circunstancia histórica, política y religiosa que no podemos obviar al analizar las imágenes que nos ocupan. El siglo XVI es el siglo de la difusión en Europa del Renacimiento, de las ideas humanistas, del Estado moderno, el siglo de los descubrimientos, de los avances científicos. Pero esos vientos de modernidad, de crítica, de reflexión, llegaron también a la religión, y es la época en la que definitivamente se establece un cisma y una crisis que acabarían dividiendo el mapa de Europa tras un convulso periodo de guerras entre católicos y protestantes. Las estampas de temática religiosa de la colección Mariano Moret nos permiten también aproximarnos a esa nueva espiritualidad, a esa nueva forma de acercarse a Dios, a los misterios de la fe, a las Escrituras.

Otra visión del Renacimiento, otra consecuencia del progreso humano, otra sociedad, otra forma de vida, que, sin dar la espalda a las novedades que se habían gestado al sur de los Alpes, genera nuevas lecturas, nuevos mensajes y hoy nos permite nuevas miradas.



1. H. Heine (1984), *Los dioses en el exilio*, Barcelona, Bruguera.
2. V. Kandinsky (1998), *De lo espiritual en el arte*, Barcelonal, Paidós.
3. G. Bataille (1997), *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets.
4. G. Solana (2009), *Perverso Polimorfo*, en «Lágrimas de Eros», Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

**La iconografía religiosa. Fuentes, visiones e interpretaciones**

El siglo XVI es el siglo de la Reforma, la Contrarreforma, de la división de la cristiandad, la centuria en la que aparecen, se difunden y en algunos lugares triunfan rápida y radicalmente las doctrinas protestantes promulgadas por Lutero y Calvino. Y en esa época y en esos lugares están realizados muchos de los grabados que componen la colección.

Pero también es necesario advertir que por la diversa procedencia y cronología, no todas las obras de temática religiosa deben ser analizadas exclusivamente a la luz de estos acontecimientos. Sin olvidar, como veremos más adelante, que en muchos de estos grabados la relación con lo religioso o con la historia sagrada se limita a la elección de un tema que no es sino el pretexto para componer escenas, mostrar anatomías o tejer mensajes o alegorías.

Volviendo al panorama espiritual y su repercusión en el arte, es importante matizar que la peculiaridad de la iconografía, de los temas y del modo en el que son representados por los artistas obedecen a motivos que debemos enmarcar en un contexto mucho más amplio. Por una parte, en estas ciudades comerciales y burguesas se desarrolla un arte en el que se presta especial atención a lo anecdótico, lo cotidiano, lo popular. Y por otra parte, la huella de una espiritualidad también más personal e intimista se deja sentir incluso antes de que comenzaran a expandirse las ideas protestantes por esta parte de Europa.

Ya hacía tiempo que se escuchaban voces críticas, voces que cuestionaban algunas enseñanzas y prácticas de la Iglesia, que dirigían la mirada al cristianismo primitivo, a una espiritualidad de tipo cristocéntrico, que proponían el retorno a las Escrituras, a una vivencia más personal e introspectiva del hecho religioso. Wycliff, ya en el siglo XIV, propugnaba una relación directa de los hombres con Dios sin necesidad siquiera de la mediación de la Iglesia. Se refería a la autoridad fundada en la gracia, a la predestinación y al poder de las Sagradas Escrituras. Sus ideas serían difundidas por los husitas, seguidores del profesor y predicador bohemio Jan Hus, que fue condenado a la hoguera y que, según la

leyenda, en el momento anterior a su muerte, jugando irónicamente con su apellido, que significa «ganso» en checo, lanzó una frase que tiempo después adquirió el carácter de revelación: «Vas a asar a un ganso, pero dentro de un siglo te encontrarás con un cisne que no vas a poder asar». En los Países Bajos surge una corriente espiritual conocida como «*devotio* moderna», que se difunde por otros lugares de Europa y cuya base es la contemplación y la unión directa con Dios a través de la oración, la iluminación y las Escrituras, y que tiene en la figura de Thomas Kempis, autor de la *Imitación de Cristo*, uno de sus máximos representantes.

El terreno estaba abonado para que triunfaran con rapidez las ideas protestantes, y esto trajo como consecuencia un cambio en la elección y representación de los temas religiosos, en los que ahora tendrán prioridad las Escrituras y los episodios del Antiguo Testamento, algo que, por otra parte, como hemos señalado, ya apreciamos en algunas obras tempranas.

La temática religiosa es frecuente en muchas de las estampas de Lucas van Leyden que forman parte de la colección Mariano Moret. Este artista, pintor, dibujante y grabador, y uno de los pioneros de la pintura de género en Holanda, es también un gran narrador de historias, que introduce nuevos temas en sus obras e interpreta temas populares desde una mirada diferente. Los episodios de la historia sagrada adquieren de la mano del maestro holandés un matiz cotidiano, casi costumbrista, sobre todo antes de que se dejara sentir en su estilo la influencia del arte italiano derivada de su contacto con Jan Gossaert y Jan van Scorel.[5]



5. C. Huidobro (2004), *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca Nacional, p. 18.

En las planchas que realiza para la serie de «La Pasión», además de la influencia de Durero, con el que tuvo contacto en 1521, el mismo año en el que realiza la serie, apreciamos su peculiar visión y su personal estilo. Dicha serie comienza con la representación de *La Santa Cena* y culmina con *La resurrección de Cristo*, y en sus escenas, plenas de figuras, paisajes, personajes y perspectivas, hallamos también detalles y mensajes que dotan a cada obra de significados, a veces morales y profundos, otros anecdóticos y curiosos. En *La Santa Cena*, Cristo ofrece generosamente el pan al apóstol traidor, mientras uno de los apóstoles, en primer plano, confirma ese valor de servicio al prójimo de la acción y de la muerte de Cristo. En la escena de *La Crucifixión*, Jesús no aparece muerto, ni siquiera inmóvil; aparece activamente implicado en el acto de encomendar al discípulo amado el cuidado de su madre, haciendo de nuevo hincapié en la responsabilidad y el sacrificio. En las escenas relacionadas con el martirio de Cristo, Van Leyden pone un especial énfasis en la crueldad de los esbirros, que con sus gestos y sus grotescas indumentarias añaden dramatismo e intensidad a la escena. Llama la atención la actitud de uno de los personajes que participan en los ultrajes y que se gira hacia Jesús con gesto burlesco mostrando sus calzas, un guiño macabro que algunos autores han interpretado como una crítica contemporánea a la sodomía. Otro recurso para acentuar el dramatismo de estos episodios es el que utiliza en *La coronación de espinas*. En este caso, la crueldad de los verdugos, ataviados con exageradas indumentarias, contrasta con la inocencia de un niño que, sentado en primer plano y contemplando ese violento espectáculo, come una manzana, que alude al fruto prohibido, al pecado original, a la caída, a la Redención, que es el fin último de los tormentos de Cristo.[6]

En la colección hallamos también ejemplos de algunas series relacionadas con el Nuevo Testamento, como aquellas en las que están representados los evangelistas y los apóstoles. La reforma protestante, y con anterioridad algunos movimientos religiosos a los que nos hemos referido, aboga por la vuelta a los evangelios y propone la búsqueda

directa de Dios a través de las Escrituras, y de ahí la importancia que se concede a la figura de los evangelistas y la frecuencia con las que se les representa en las series de estampas. Destaca en la colección Mariano Moret un *San Lucas* de Heinrich Aldegrever grabado sobre una composición del alemán George Pencz. Ambos pertenecen al círculo de los llamados «Pequeños maestros», y esta obra, concebida con cierta ampulosidad y en la que se deja sentir el influjo del arte italiano, contrasta con la cotidianidad con la que Van Leyden, en otros grabados de la colección, muestra a sus evangelistas, en un sencillo interior y ataviados según la moda de la época. De este mismo autor contamos con dos grabados que corresponden a una serie de «Cristo y los doce apóstoles», y con varios ejemplos de otra serie posterior que tendría una gran repercusión en la iconografía, la del holandés Hendrick Goltzius. En dicha serie el artista introduce un detalle que se popularizaría en la pintura barroca, y que consiste en añadir a cada figura un fragmento del llamado *credo corto* o *credo de los apóstoles*, una oración que, según la tradición, fue redactada por los apóstoles tras la ascensión de Cristo y antes de comenzar su predicación, y que resumía sus creencias y aquello que iban a difundir por el mundo.[7] Ya en el siglo XV, en algunas entalladuras podemos ver representados a los apóstoles con filacterias que recogen frases de este credo[8], pero será la serie de Goltzius, que incluirá además la repre-



6. http://cuag.carleton.ca/index.php/exhibitions/48
7. M. D. Teijeira (2001), «El trono episcopal de la catedral de Palencia. Un antecedente de los programas tipológicos en las sillerías corales góticas», *Archivo Español de Arte*, vol. 74, n.º 294, pp. 171-178.
8. M. A. Franco (1995), «El "doble credo" en el arte medieval hispánico», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XIII, pp. 119-136.

sentación de *Cristo* y de *San Pablo*, la que servirá de inspiración para la inclusión de este motivo en las pinturas.

Un factor a tener en cuenta a la hora de desentrañar los significados de algunos temas religiosos, es el hecho de que las lecturas que se hagan de dichos temas estarán en función de las distintas creencias de quien las interpreta. Un ejemplo significativo es el de la diversa interpretación de una de las parábolas más representadas, sobre todo después de que empezaran a extenderse las ideas de la Reforma: *El regreso del hijo pródigo*. La historia de un hijo que pide a su padre su parte de la herencia, y posteriormente se aparta de él para malgastarla en una vida licenciosa, y que, tras volver arrepentido, es recibido y perdonado por su padre, un tema que está representado en la colección por un magnífico y conocido grabado de Van Leyden. El contenido moral de esta parábola ha sido aprovechado ya desde la Edad Media para transmitir un mensaje acerca de la redención y del perdón de los pecados, asociando la figura del padre a la de un Dios misericordioso y la del hijo a la humanidad descarriada y pecadora que adquiere la salvación a través del arrepentimiento.[9] A partir del siglo XVI, la parábola tendrá diferentes interpretaciones. Desde el prisma de los reformistas, el hijo pródigo representa a la Iglesia corrupta, y el padre, al Dios que perdona al clero por su comportamiento inmoral. Los contrarreformistas, que deseaban recuperar a aquellos que se habían apartado del catolicismo, veían en este tema una señal de que la Iglesia recobraría su fuerza y acabaría abrazando y dando la bienvenida a los que se habían alejado de su seno.[10]

Los episodios y personajes del Antiguo Testamento tienen, por otra parte, un especial protagonismo en la colección, como lo tienen también en el arte de la época, sobre todo en los lugares en los que se difunden las ideas de la Reforma. Los temas vinculados al culto a la Virgen o a los santos, cuestionados abiertamente por los protestantes, pierden importancia en favor de los veterotestamentarios, que ahora además adquieren un nuevo significado. En esta época de conflictos espirituales, temas como el del joven *David triunfando sobre Goliath*, o la viuda *Judith con*

*la cabeza de Holofernes*, se interpretan como el triunfo de una facción religiosa sobre la contraria. La figura de Susana, la muchacha inocente y virtuosa atacada por los viejos, se convierte, no solo en símbolo de la castidad, sino de la lucha del bien contra el mal, de la verdad contra la mentira, y en ocasiones personifica a la Iglesia católica atacada por los protestantes. Pero a través de las representaciones que de estos temas hallamos en la colección, comprobamos también que, en ocasiones, son utilizados más bien como un pretexto para componer escenas, mostrar cuerpos desnudos, temas violentos o truculentos o representar determinadas alegorías. En el triunfo de David, Van Leyden representa a los personajes elegantemente ataviados a la moda de la época, y en la serie de «Las historias de José» aprovecha el tema bíblico para desarrollar amplias escenas, con numerosos personajes, arquitecturas, decorados e indumentarias inspiradas en las escenas de corte y más propias de la pintura de historia. En algunas obras del círculo llamado de los «Pequeños maestros», concebidas para una clientela culta y que demandaba temas con velados mensajes simbólicos y en ocasiones tintes eróticos, los temas del Antiguo Testamento son solo la excusa para representar otras cosas. Desnudos, violencia, amores, pasiones, crueldad, presentes en historias como la del tormento de los viejos que acosaron a Susana, el repudio de Amnón a su hermana Tamar, a la que previamente había violado, o la poderosa belleza de la Judith de Sebald Beham, que avanza desnuda con



9. A. Boyd (2011), *Images of Debauchery: The Prodigal Son's Revels in Netherlanthish Art of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Proquest, UMI Dissertation Publishing.
10. L. Silver (2010), «Scripture for the Eyes. Bible Illustration in the Netherlandis Prints», *The Art Book*, vol. 17, n.º 2, p. 75.

la espada en una mano y en la otra la cabeza del enemigo de su pueblo. Imágenes inspiradas en la historia sagrada que en ocasiones dejan ver emociones, inquietudes, mensajes, similares a aquellas que están inspiradas en la mitología.

**Mitos, historia e historias**

La presencia de temas relacionados con la mitología, la historia antigua y la alegoría en la colección Mariano Moret podría explicarse desde el contexto cultural y artístico como un reflejo de la expansión por Europa de las ideas humanistas que un siglo antes habían surgido en Italia. Y esto no deja de ser cierto. El resurgir de las ideas clásicas, de las formas y los mitos, ahora renovados por nuevas lecturas, el neoplatonismo que armoniza el pensamiento de la Antigüedad con el espíritu cristiano, llegan también al norte de Europa. Y las estampas fueron una herramienta decisiva para la difusión de un nuevo mundo de imágenes y símbolos. Las historias de los dioses a veces se representan con intención moralizante, y algunas deidades se convierten en símbolo de determinados personajes, dinastías, vicios, virtudes o planetas.

Pero no debemos olvidar, sobre todo al referirnos a la mitología, que, como decíamos al inicio del texto, los dioses ya estaban exiliados, y si regresan es para asumir un papel o satisfacer una demanda. Las representaciones artísticas fueron uno de sus refugios tras el exilio, sobre todo a partir del Renacimiento, pues la mitología, además de interesar por otras razones como las ya expuestas, era un pretexto para representar algunos motivos que en otro contexto hubieran sido impensables. Ni los artistas ni la sociedad estaban preparados para ofrecer o recibir de forma directa aquello que por otra parte se demandaba. El erotismo, la transgresión, incluso la perversión, no podían mostrarse a través de la realidad cotidiana, o al menos no de forma tan explícita como podía hacerse cuando un tema o personaje legendario y muchas veces ficticio lo justificaba, y en cierto modo distanciaba al espectador, al menos a nivel consciente, de prejuicios acerca de lo pecaminoso de su contemplación.

La mitología fue en numerosas ocasiones la máscara, el disfraz bajo el que se escondían instintos, deseos y bajas pasiones, y ese juego lo entendieron y lo jugaron a la perfección muchos artistas del Renacimiento.[11]

En ese sentido, y centrándonos ya en las obras de la colección Mariano Moret, es importante destacar que muchas de las obras que la componen pertenecen al círculo de los llamados «Pequeños maestros». Se trata de un círculo de grabadores alemanes de la generación posterior a Durero que se especializan en obras de pequeño tamaño destinadas a una clientela de coleccionistas cultos. Dichas obras están ejecutadas con gran pericia, ya que algunas de ellas medían menos de 50 mm y requerían para su contemplación de la ayuda de unas lentes. El estilo que en ellas observamos está muy vinculado al manierismo, y en cuanto a los temas representados, además de alegorías, algunos temas populares y pasajes del Antiguo Testamento, destacan los episodios y personajes de la mitología clásica. Estas obras de reducido formato y en ocasiones de gran complejidad simbólica, se guardaban y mostraban en los gabinetes de curiosidades de algunos aristócratas y amantes del arte, y esta circunstancia propició cierta licencia en el tratamiento de algunos asuntos y explica el éxito del que gozaron algunos temas algo transgresores, fronterizos y de claro contenido erótico. Cuerpos desnudos, pasión y violencia desatadas, raptos, amores y desamores, vuelven a campar a sus anchas en las obras de estos maestros que no desperdiciaron las oportunidades que ofrecían las historias de los dioses y los hombres a la hora de satisfacer los gustos de su clientela.[12] Y no solo en materia artística.



11. E. Lucie Smith (1992), *La sexualidad en el arte occidental*, Barcelona, Destino.
12. E. Waldmann (1927), *The Little Masters*, Nuremberg.

El lenguaje velado, simbólico, que difunde el manierismo convierte a los dioses en la personificación de los planetas que cada uno preside, y cuyo influjo sobre la Tierra está relacionado con cada una de las divinidades.[13] Heinrich Aldegrever realizó una serie dedicada a este tema, del que hallamos dos muestras en la colección. En una vemos a *Mercurio* ante una arquitectura de formas clásicas, ataviado con elegante armadura, coronado, sosteniendo el caduceo y acompañado de dos niños que representan al signo del zodiaco a él asociado, el signo de Géminis. La relación del dios y el planeta con artistas y arquitectos y con la geometría, explica la figura que aparece tras él, un hombre desnudo, sentado, en una postura similar a la célebre *Melancolía* de Durero, y trazando un círculo con un compás.[14] En el otro ejemplo está representado el dios *Júpiter*, padre de los dioses y rey del Olimpo, que aparece acompañado de un niño con un arco en actitud de disparar, que toma la iconografía de Cupido y que en este caso está personificando el signo de Sagitario. Coronado, con el cetro, y completamente desnudo, luce una anatomía de formas exageradas muy propia de la estética manierista.

Poderosos desnudos inspirados en la estatuaria clásica los encontramos también en la serie de los dioses realizada por Jacob Binck, según grabados de Jacopo Caraglio y dibujos de Rosso Fiorentino. En la colección Mariano Moret identificamos tres de los veinte dioses que componen la serie, *Baco*, *Minerva* y *Proserpina*, todos situados ante un nicho. Baco, el dios del vino, de las bacanales, en una contorsionada postura, luce un exagerado desnudo y su habitual tocado de racimos, al igual que el pequeño fauno que le acompaña, un personaje con cuerpo humano y cuernos y patas de cabra que suele formar, junto con las ménades, parte de su séquito. Minerva, la diosa virgen, protectora de la sabiduría y de los ejércitos, muestra también una anatomía claramente inspirada en las venus de la Antigüedad; porta un discreto casco y la lanza con la que hizo brotar un olivo en la Acrópolis mientras disputaba con Neptuno su patronazgo sobre el Ática, y apoya la otra mano sobre el célebre escudo en el que vemos representada la cabeza de Medusa. Se trata del escudo

que prestó al héroe Perseo para que pudiera acabar con este ser maligno y sanguinario, de cuya cabeza surgían innumerables serpientes y que fulminaba a quien osara mirarle a los ojos. La tercera de estas estampas representa a Proserpina, hija de Ceres, diosa de las cosechas, y raptada por Plutón, que ascendió del mundo subterráneo para llevarla consigo, tras prendarse de ella al verla recogiendo flores con otras muchachas. Su madre la buscó desesperadamente, y era tal su dolor que la tierra comenzó a secarse. Finalmente hizo un pacto con Plutón y acordó que este le devolvería a su hija durante un tercio del año, que coincide con el momento en el que la naturaleza vuelve a florecer por el júbilo de Ceres, es decir, con la primavera. La representación aislada de Proserpina no suele ser frecuente, y en este caso no se la representa como una muchacha desvalida, sino fuerte, de aspecto más bien andrógino, y sosteniendo en la mano las flores que hacen alusión a la historia narrada.

Un tema muy difundido en la historia del arte, por las posibilidades que ofrece desde el punto de vista estético y emocional, es el de la muerte de los hijos de Níobe. Un tema impactante, violento, que permite a los artistas representar cuerpos desnudos, en complejas posturas, y en el que además está presente el *pathos*, la emoción de la que el espectador rápidamente se impregna. Y es que pocas cosas provocan mayor empatía que una madre contemplando la muerte de un hijo. Un dolor que puede ser aún más profundo si esa madre es la responsable de la muerte. Níobe, esposa de Anfión, rey de Tebas, era madre de siete hijos, y orgullosa de su estirpe, en un alarde de arrogancia, dijo ser



13. J. F. Esteban (1993), «La astrología en el arte del Renacimiento y Barroco español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo VI, n.º 11.

14. J. F. Esteban (2006), «Durero y los Hieroglyphica. Tres estampas y una pintura, Némesis (La Gran Fortuna), la Justicia, Melancolía I, Cristo ante los doctores», *Archivo Español de Arte*, LXXIX, 313, enero-marzo, pp. 17-19.

superior por esta razón a Latona, la madre de Apolo y Diana, que no tardó en vengarse por esta afrenta. Envió a sus dos hijos a Tebas, que llegaron escondidos en una nube, y con sus flechas hirieron y mataron uno a uno a todos los hijos de Níobe, que, desesperada por el dolor, acabó convirtiéndose en roca. La colección Mariano Moret cuenta con dos estampas de una serie dedicada a *El castigo de Níobe*, grabada por Saenredam según diseños de Goltzius y Polidoro da Caravaggio. El episodio de la venganza de Níobe se desarrolla a la manera de un friso clásico, repleto de figuras también de clara inspiración clásica, que se hacinan con exageradas posturas y actitudes, manifestando sus emociones y confiriendo a cada escena y a la serie en su conjunto una sensación general de violencia y agitación.

También los avatares de los héroes están presentes en la colección, que cuenta con varias estampas que recogen episodios de la tortuosa vida del más célebre entre los héroes de la mitología clásica, Hércules. Imagen de la fuerza física, de la fortaleza, en él querrán verse personificados muchos de los *uomini famosi* y gobernantes de la época moderna. Es hijo de Zeus y Alcmena, y tras una infancia y juventud llena de vicisitudes, casa con Megara, con la que tuvo varios hijos, a los que mató preso de un ataque de locura a causa de un maleficio maquinado por la diosa Juno, que siempre sintió unos celos enfermizos hacia este hijo ilegítimo y predilecto de su marido. Para purgar por este cruento episodio, le fueron impuestos los doce célebres trabajos, uno de los ciclos de la mitología más representados por los artistas, especialmente a partir del Renacimiento.[15] Son frecuentes las series de grabados que recogen episodios relacionados con este tema, y en la colección destacan dos ejemplos que pertenecen a series realizadas por Sebald Beham y Aldegrever. La estampa de Beham representa *La lucha de Hércules y Caco*, un temido y sanguinario gigante, hijo del dios Vulcano, que vomitaba fuego y vivía en una cueva en cuya puerta pendían las cabezas de los hombres que devoraba. Este episodio tiene lugar tras uno de los trabajos, el rescate de los bueyes de Gerión, un monstruo de tres cabezas al que tuvo que matar

para conseguir el rebaño, junto al pastor que lo custodiaba, Euritión, y el temible perro Ortro. Caco robó algunos de estos bueyes y los ocultó en la caverna, y Hércules, al descubrirlo, desprende parte de la montaña en la que se abre la cueva, a la que no podía acceder porque estaba sellada con una gran piedra, y se abalanza contra el gigante, iniciando un duro combate que acaba con la muerte de Caco. Este personaje, por el robo de los bueyes, será reconocido posteriormente en la iconografía como símbolo de la avaricia, y una suerte de patrón para los ladrones.[16] Una estampa de la misma serie representa *La lucha de Hércules con los centauros*, esos seres legendarios, con cabeza y torso humanos y cuerpo y patas de caballo, vigorosos, violentos y proclives a la embriaguez. La obra de Beham representa el combate que Hércules libró con estas criaturas cuando se disponía a realizar uno de los doce trabajos, en este caso capturar al jabalí de Erimanto. Para ello se dirigió a la montaña Folea, en la que habitaban numerosos centauros, y allí fue recibido por uno de ellos, Folo, que le ofreció su hospitalidad y abrió un tonel de vino que le había regalado el dios Baco para agasajar al héroe. Al olor de la bebida, los centauros enloquecieron. Hércules los combatió con flechas envenenadas, aunque en este grabado aparece utilizando como arma su famosa maza, lo que podría llevarnos a pensar que se trata de otro de los episodios en los que el héroe se enfrenta a estas criaturas. Pero también es cierto que algunos grabadores, al utilizar las estampas como fuente para sus composiciones, en ocasiones incurren en errores como este a la hora de interpretar algunas historias de la mitología.



15. L. Impelluso (2002), *Héroes y dioses de la Antigüedad*, Los Diccionarios del Arte; Barcelona, Electa, pp. 11-126.
16. J. M. González de Zárate (1997), *Mitología e historia del arte*, Vitoria-Gasteiz, Instituto Ephialte, p. 370.

En la colección hay otra estampa de Aldegrever relacionada con el tema de los centauros, y que en este caso representa el violento episodio que tuvo lugar en las nupcias de Pirítoo, rey de los lapitas, y en el que está basado un tema muy difundido en el arte clásico y en el que se inspiran parte de las metopas del Partenón: la lucha entre lapitas y centauros. El combate tiene lugar en el banquete de bodas de Pirítoo e Hipodamía, al que acuden los centauros que, tras embriagarse, deciden raptar y violentar a las mujeres que habían acudido al enlace. El centauro Eurito fue el primero en iniciar el violento episodio al saltar sobre la novia, arrastrarla y violarla, y los otros centauros le emularon arremetiendo contra mujeres, hombres e incluso niños que encontraban a su paso. Según Ovidio, la intervención de Teseo, que estaba en el banquete como invitado, fue decisiva en la derrota, pero también se habla de la intervención de Hércules en este combate, en el que Aldegrever le ha concedido un destacado protagonismo, mayor sin duda del que tiene en este relato concreto. Hipodamía, desnuda y ostentando de forma evidente sus genitales, se abraza al héroe, también desnudo, mientras en el suelo Eurito la trata de arrastrar hacia sí lujuriosamente con los brazos anclados a una de sus piernas. Estos seres violentos que ceden con facilidad a sus primitivos instintos son utilizados con frecuencia en la literatura y el arte con intención moralizante, para dar cuenta de la lucha entre pasión y razón, pero es evidente que eran además una excusa perfecta para mostrar desnudos, y escenas con una alta carga erótica, acrecentada por el hecho de que temas como el del rapto violento siempre han despertado interés y fantasías. Y los artistas eran conscientes de ello.[17]

**El poder de las mujeres**

La mujer, en sus diversos arquetipos, tiene sin duda un importante protagonismo en la colección que estamos analizando en particular y en la historia del arte en general.

El sencillo título que hemos elegido para este tema, que, por su importancia, ha merecido un tratamiento específico, está inspirado en dos se-

ries que el artista holandés Lucas van Leyden dedicara al poder de las mujeres.[18] Pero aunque no es el tema de este discurso, hemos de advertir que aquí no vamos a referirnos al poder real de la mujer, sino a las imágenes y fantasías que ese asunto ha ejercido siempre, al temor y a la atracción que han provocado en la imaginación del hombre. Porque es el hombre, al menos en esta época, el que concibe, ejecuta, interpreta y difunde la imagen de la mujer. Madre, hija, hermana, esposa, amante, guerrera, sacerdotisa. Ya hemos visto la presencia y la potencia de temas relacionados con la mujer víctima, con la mujer raptada o salvada, con aquella que no tiene la última palabra sobre su destino. Y en contraposición a esto (o no tanto) nos referiremos a la representación y a la interpretación, crítica o ejemplarizante, de esas mujeres que ostentan un poder hipotético o real.

Ya en la Antigüedad encontramos compendios de mujeres destacadas en los escritos de Homero o Virgilio, pero es Boccaccio en el siglo XIV, con su célebre obra *De claribus mulieribus*, el que difundió y popularizó las historias de las mujeres que destacaron en la historia por méritos, quizá hoy en día discutibles, pero al fin y al cabo méritos propios. Y será a partir del Renacimiento cuando se difundirán, sobre todo en el norte de Europa, las series dedicadas a estas mujeres, que se ofrecen, a veces como ejemplo a seguir, a veces como ejemplo a evitar, y que representadas a través de la mirada del hombre reflejan los estereotipos misóginos y los sentimientos ambivalentes y contradictorios que suscitaban. Las protagonistas de estas series procedían de la historia antigua, de la mitología, de la Biblia, y existía una cierta libertad a la hora de determinar



17. A. Linton (2008), *Women and Death. Representation of Female Victims and Perpetrators in German Culture 1500-2000*, Rochester, Camden House; A. Esteban, *La mujer, el monstruo y el héroe* (http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento24346.pdf).

18. C. Huidobro (1997), *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional. Siglos XV-XVI*, Madrid, Biblioteca Nacional, vol. I, p. 280.

su número e identidad. Existen series de nueve heroínas, tres paganas, tres judías y tres cristianas, que emulan a la serie medieval de «Los nueve héroes», grupos de cuatro, de tres, e incluso series dedicadas a una sola mujer, como el caso de Judith.[19]

Las series de Van Leyden a las que antes nos hemos referido sobre «El poder de las mujeres», en estampas de tamaño grande o en pequeño formato, más que proponer a estas féminas legendarias como ejemplos a seguir, tratan de advertir del peligro que corren los hombres en manos de mujeres poderosas. Peligro de sufrir escarnio, de perder la razón o incluso de perder la vida. Por eso incluye en su lista a mujeres pérfidas como Salomé o Dalila, y episodios relacionados con hombres célebres como Virgilio, que acabó colgado en una cesta por enamorarse de la hija del emperador, o como Aristóteles, que cae rendido ante los encantos de la joven Filis y acaba ridiculizado con ella montada sobre su espalda, como un animal a cuatro patas. En algunas versiones, la sensual muchacha le azota con un flagelo, y este tema, teóricamente moralizante, como muchos otros, gozó de gran difusión por ese contenido erótico velado, que despertaba las fantasías más ocultas del espectador.

La muerte y el sexo, otra vez planeando por este texto y por esta colección, un tándem que, de manera sutil o explícita, está presente en las imágenes de estas mujeres cuyas historias ejercieron una fascinación especial por lo que refleja la frecuencia con la que son representadas. Al fin y al cabo, como señala Anne Linton, de la forma más simple y más rotunda en la que puede hacerse, violencia y erotismo forman una unión interesante,[20] y aunque estas mujeres tuvieran al hombre como enemigo, y se convirtieran la mayor parte de las veces en su verdugo, eran solo eso, imágenes, con lo cual el temor cedía ante la atracción poderosa que estas féminas ejercían.

Y es que en la mayor parte de las historias, por exceso o por defecto, está presente la sexualidad. Tanto en esas mujeres pérfidas y castradoras que utilizan sus encantos para abatir la virilidad de su víctima, como Salomé, Dalila o Filis, como en aquellas que a través de sus armas, de su pasividad o de su propia muerte preservan su virtud más apreciada: la

castidad. Unas lo hacen de manera activa, como Judith o Tomiris, que tienen además el fin superior de derrotar a un enemigo de su pueblo, y otras, como Susana, Dido o Lucrecia, de manera pasiva, en el caso de las dos últimas provocando su propia muerte.[21]

De Judith, una de las heroínas que más ha inspirado a escritores y artistas, contamos con dos interesantes ejemplos en la colección. La estampa de *Judith y Holofernes* de Jan Saenredam sigue el dibujo de Van Leyden, al igual que la obra *Jael y Sísara* del mismo artista, que representa a una potente Jael en el momento de atravesar con un clavo la cabeza de Sísara. El otro ejemplo es la Judith de Sebald Beham, una imagen cargada de fuerza y erotismo que hace olvidar alguno de los tópicos que en ocasiones acompañan al relato, como la presentación de la heroína como una viuda virtuosa y llena de temor de Dios. Judith utiliza sus encantos y la fascinación que provocaba en Holofernes, general en jefe del rey Nabucodonosor, para acabar con él y con ello salvar al pueblo judío. Acude elegantemente vestida al banquete al que el general le había invitado, y éste «bajo el influjo de su encanto, bebió vino tan copiosamente como jamás había bebido en todos los días de su vida».[22] Cuando queda a solas con él, tras encomendarse al Dios de Israel para pedirle fuerza, «le descargó dos golpes sobre su cuello y le cortó la cabeza».[23] El grabado de Saenredam, al igual que el dibujo de Van Leyden en el que se inspira, aunque se recrea



19. B. Barnes (1990), «Heroines and Worthy Women», en *Eva/Ave. Woman in Renaissance an Baroque Prints*, Washington, National Gallery of Art.
20. A. Linton (2008), p. 17.
21. N. Piqueras (1998), «Heroinas en una cultura misógina. El *exemplum* de Tomiris: reina justa o mujer vengadora», en *Espills de justícia*, Valencia, Universitat de València, pp. 51-88.
22. *Judith*, 12, 20.
23. *Judith*, 13, 8.

en elementos accesorios y presenta anacronismos en la indumentaria, las arquitecturas y los decorados, permanece fiel al relato evangélico, pues Judith aparece completamente vestida, confirmando con ello la permanencia de su castidad y subrayando su heroicidad por partida doble. La Judith de Beham enfatiza en cambio su poder de seducción a través de la potente presencia de su desnudez, y de la fuerza que le imprime sostener en una mano la espada y en la otra la cabeza de su víctima. Muestra su trofeo, símbolo de la castración y la humillación de un poderoso, como una *femme fatale* que sabe aprovechar su poder de seducción, un poder que indudablemente esta imagen ejerce sobre el espectador.[24]

La misma visión de la heroína, de la mujer fuerte que utiliza su poder sexual para vencer al enemigo, la encontramos en el grabado de Georg Pencz representando a Tomiris,[25] la reina de los masagetas que venga la muerte de su hijo y sumerge la cabeza de Ciro, rey de Persia, en un odre lleno de sangre. La figura de Tomiris se ha interpretado como prefigura de la Virgen,[26] como alegoría de la venganza, como símbolo de la madre herida y vengadora, pero en la obra de Pencz es evidente la carga erótica, y el poder de ese cuerpo desnudo, fuerte, e incluso algo viril, que queda subrayado también por la actitud de sostener en una mano su trofeo, la cabeza de su enemigo y del enemigo de su pueblo, y en la otra la espada ejecutora que le concede la responsabilidad de la acción, y que añade a la imagen, si cabe, una mayor fuerza seductora. Es el atractivo de la mujer fuerte, de la dominación femenina, temida en el mundo real y desarrollado en el mundo de la fantasía, de la ficción, de la creación artística.

¿Buenas o malas? A veces no queda claro, y los artistas se guardan las espaldas revistiendo a estas mujeres de características que las convierten en mujeres extraordinarias, en mujeres distintas a las mujeres. En ocasiones acentúan con gestos o detalles su crueldad, su naturaleza pecadora, o los peligros del triunfo de la carne, de la belleza, del poder de su sexualidad.[27] En todo caso, más que ejemplos a seguir para las mujeres, muchas de estas imágenes no son más que un reflejo de la visión concebida por un hombre para deleite de los otros.

**Alegoría, moral y fantasía. *Varia* iconográfica**

Como hemos visto hasta ahora, a través del análisis temático y simbólico de las estampas que conforman la colección Mariano Moret, es posible establecer un hilo conductor que nos permita agruparlas y relacionarlas con el contexto histórico, cultural y espiritual de la época. Pero el siglo XVI es una centuria convulsa, cambiante, y ahí reside su grandeza y el valor del legado artístico de aquellos que la vivieron y reflejaron lo que vivieron. Por eso, aunque existen unas directrices generales que nos permiten ubicar e interpretar los grabados que componen la colección bajo el paraguas de la Reforma, la Contrarreforma, el humanismo, el redescubrimiento de la Antigüedad y otros lugares comunes, en este último epígrafe queremos dar cuenta de algunas obras que reflejan o representan creencias, gustos, mensajes, episodios o personajes que merecen un análisis menos general.

Ya dijimos que el lenguaje alegórico estaba muy presente en los grabados de la colección. El Renacimiento, desde su vertiente humanista y neoplatónica, difunde el interés por un idioma de símbolos, y los temas inspirados en la historia antigua y en la mitología, aunque a veces requieren del conocimiento de ciertos códigos para ser interpretados y esconden enigmas y significados ocultos, cada vez adquieren para el espectador una mayor transparencia. Alegorías, personificaciones de virtudes y vicios, de planetas, de elementos de la naturaleza, encuentran su lugar también en



24. H. Hagg (1993), *Les Femmes célèbres de la Bible dans la litérature et dans l'art*, Laussana/París, Bibliotèque des Arts.
25. N. Blaya (1998), «Violencia y maternidad. Recursos de la retórica barroca», en *Espills de justícia*, Valencia, Universitat de València, pp. 91-115.
26. D. Benito (1998), «El rostro de la justicia: Salomón y Tomiris», en *Espills de justícia*, Valencia, Universitat de València, pp. 15-47.
27. C. Grossinger (1997), *Picturing women in Late Medieval and Renaissance Art*, Manchester, University Press.

el mundo del grabado, y en las escuelas del norte, que reciben el influjo italiano y en ocasiones lo conjugan con interesantes ecos locales.

Una de las obras de la colección más relacionadas con el sentido clásico de la alegoría es un grabado realizado por el Maestro IB que representa a una de las siete virtudes, un tema muy desarrollado en el Renacimiento que se complementa con el de los vicios, los planetas o las artes liberales. En este caso vemos representada a una de las cuatro virtudes cardinales, *La templanza*, personificada por una mujer desnuda que, sentada en un interior de corte clásico, mezcla el agua fría y caliente de las dos jarras que sostiene en sus manos. Otra interesante alegoría es la que hallamos en la obra de Virgil Solis inspirada en un diseño de Georg Pencz. Es una representación de *El verano*, presidida por un carro en el que está sentada Ceres, diosa de la agricultura, de las cosechas y personificación frecuente de esta estación. Una serie de personajes y símbolos, extraídos de la mitología y del mundo antiguo, nos remiten a lo clásico, pero el lenguaje estético, la composición algo abigarrada y los detalles anecdóticos nos hablan de un autor que hizo prevalecer en sus obras el espíritu del arte germánico.

En una interesante pieza de la colección hallamos alegorías de otra de las virtudes cardinales, en este caso la justicia. Se trata de la obra que hiciera el orfebre y grabador de Lieja Théodore de Bry con el *Diseño para bandeja con el busto de Guillermo de Orange*, príncipe líder de la rebelión contra la Corona española que desembocaría en la Guerra de los Ochenta Años y terminaría en 1648 con el reconocimiento de la independencia de las Provincias Unidas. En este grabado el autor trata de exaltar la figura del príncipe, en torno al cual se articuló un enorme aparato de propaganda política al que contribuyeron las artes plásticas.[28] En la decoración que rodea el busto del gobernante, aparecen motivos vegetales, grutescos, *putti*, híbridos y dos personajes que encarnan una de las virtudes del príncipe que a través de esta obra se pretende exaltar. La justicia personificada a través de dos reyes, el rey Salomón, que ordena partir a un niño por el que disputaban dos madres para saber cuál era

la verdadera, y el rey Cambises, que ordenó despellejar por corrupto y prevaricador al juez Sisamnes. Con la piel del condenado ordenó tapizar una silla que serviría de asiento a los otros jueces para que no olvidaran jamás esta historia ni el sentido de esta virtud.[29]

Otro ejemplo de justicia, en este caso representado a través de una leyenda con tintes de historia, es el que vemos en el grabado de Aldegrever titulado *El padre severo*. La historia se sitúa en el siglo XI en Bruselas y el protagonista es el juez Herkenbald, un magistrado cuyo sobrino había cometido un delito de violación, por el que le condenó a muerte. Como la sentencia no se ejecutó, cuando el sobrino fue a visitarle, aunque el juez estaba postrado en la cama por una enfermedad, él mismo la llevó a cabo matándole con sus propias manos. Una historia popular convertida en ejemplo de justicia e integridad.

Y terminaremos nuestro itinerario por el lenguaje alegórico moralizante, y no por casualidad, con una imagen atribuida a un discípulo de Van Leyden, y que representa a una familia sorprendida por la muerte en mitad de un banquete. El ágape, sobre el que Eros sobrevuela apuntando con las flechas, se detiene, se congela, pierde su sentido ante la presencia de Tánatos, en una alegoría de la muerte. El funesto personaje muestra un reloj de arena, símbolo del tiempo que se consume y de lo efímero de la vida y de los bienes terrenales, y una joven muchacha a su lado exhibe un cráneo que corrobora y acentúa el sentido macabro de la escena. Estos temas de intención moralizante, que advertían de la caducidad de la vida y la belleza, fueron muy representados por los artistas nórdicos a



28. V. Mínguez e I. Rodríguez (2010), «Muerte en Delft», *Potestas. Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, n.º 3, pp. 169-214.
29. P. Rodríguez (2008), *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media*, Valencia, Universitat de València, p. 78.

través de asuntos como *Las edades del hombre*, o escenas en las que una visión horrible de la muerte sorprendía a una bella joven que mostraba sus encantos, se contemplaba en un espejo o se entregaba con su amante a juegos amorosos, o, como en este caso, que sorprendía a una familia o grupo que trataba de gozar de los placeres de la vida. En ocasiones, estas advertencias hacían su efecto, y explican en parte el ambiente espiritual de la época. En otras, simplemente, la respuesta era *carpe diem*. Quizá esta última reflexión contribuya a explicar la variedad de temas y la ambigüedad de mensajes que hemos estado analizando.

Una centuria compleja. Una colección completa. Vida y muerte, erotismo y castidad, lo sagrado y lo profano, lo culto y lo popular, lo sublime y lo grotesco, el amor y el dolor. Eros y Tánatos. La vida misma.







Universitat de València